P149

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

Revista de istorie şi teorie literară

ANUL XLII

3
iulie – septembrie
1994

P3711-3

În acest număr:

• Studii şi eseuri de ALEXANDRU CIORĂNESCU *(Discursul constrâns)*, ADRIAN MARINO *(Specificul literar)*, DAN C. MIHĂILESCU *(Fascinaţia şi comedia puterii)*, AL. SĂNDULESCU *(Centenar Gib. I. Mihăescu. Lumea şi lumea interioară a operei)*, IRINA MAVRODIN (Eugène Ionesco, *Victimele datoriei)*

EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie şi teorie literară

Apare trimestrial sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Director: Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA

Redactor-şef: Al. SĂNDULESCU

Secretar de redacţie: Nicolae MECU

Membri: Mircea ANGHELESCU, Alexandru CIORĂNESCU (Tenerife), Paul CORNEA, Klaus HEITMANN (Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Eugen SIMION, Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA

- *Redacţionale:*
- Colaboratorii sunt rugaţi să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei: R–76117, Bucureşti, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, telefon 6 41 14 76, 6 31 74 00.
- Abonamentele din străinătate se primesc la RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33–57, Bucureşti, România şi la ORION SRL, Splaiul Independenţei nr. 202 A, Bucureşti, România, P.O. Box 74–19, Bucureşti, Tx 11939, CBTxR. Fax (40) 13122425.
- Vă puteţi adresa şi firmei AMCO PRESS SRL. C.P. 57–88, Calea Griviţei nr. 6–10, et. 1, sector 1, Bucureşti, România (pentru cărţi şi reviste).

ADRESA REDACŢIEI

Calea 13 Septembrie nr. 13

ADRESA EDITURII

Calea 13 Septembrie nr. 13
R–76117, Bucureşti, C.P. 5–42
Telefon 6 41 19 90/2119

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie şi teorie literară

Anul XLII **Nr. 3** **iulie-septembrie 1994**

S U M A R

CARAGIALIANA

DAN C. MIHĂILESCU, Fascinaţia şi comedia puterii (II) 267

CENTENAR GIB I. MIHĂESCU

AL. SĂNDULESCU, Lumea şi lumea interioară a operei 275

POETICĂ

ALEXANDRU CIORĂNESCU, Discursul constrâns (III) 285

ADRIAN MARINO, Specificul literar (II) 293

THOMAS DOCHERTY, Procesul de construire a personajului postmodern: o etică a alterităţii (trad. de Elena Bortă) 307

RECUPERĂRI

AUREL SASU, C. Fântâneru. O călătorie în infern 319

TEZAUR MEDIEVAL

CĂTĂLINA VELCULESCU, Din nou despre *Cronica paralelă* şi *Letopiseţul cantacuzinesc* 327

CONTRIBUŢII DOCUMENTARE

VASILE CIOCANU, Familia Russo în Basarabia 337

CRONICA EDIŢIILOR

IRINA MAVRODIN, Eugène Ionesco, *Victimele datoriei, Teatru*, vol. I 347

GLOSE

ION PĂMĂDEALĂ, Influenţa lui Hegel asupra criticii lui C. Dobrogeanu-Gherea 351

ADRIAN VOICA, Avatarurile sonetistului 361

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 265–366, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FASCINAŢIA ŞI COMEDIA PUTERII (II)

Dan C. Mihăilescu

Comic? satiric? O etichetă cu cântec

Învestită de la început cu blazon (şi capital) eminamente politic, *O scrisoare pierdută* a fost constant şi cu tenacitate împinsă înspre capcana satirei exclusive. Lucrul are skepsis-ul său fiindcă adaugă textului acizi corozivi din ambele extreme: partizanii supralicitează elementul satiric drept armă ofensivă, iar adversarii condamnă viziunea pan-negatoare ca alibi (estetic) defensiv. Copleşind textul cu conotaţii extraliterare (politice, etnopsihologice, istorice, socio-morale, etc.) exclusiv în numele satirei... comicul aproape că dispare! „Râsu-i moft, critica-i totul"par a spune, în rezumat, cei peste o sută de ani de la premiera piesei, în ciuda avertismentului solid produs încă de atunci de Maiorescu[1].

Resimţit îndeobşte ca natură bonomă, exemplară etic prin contrapunerea pozitivului la caricarea negativului, *comicul* constată şi acuză difuz, fixat fiind în tiparele constante ale bunului-simţ, în timp ce satira – strict circumstanţiată în loc şi timp – este dintru început agresivă la modul cel mai direct. Etichetată rapid ca „satiră socială si politică", „biciuire a năravurilor" etc., *O scrisoare pierdută* a fost împinsă într-o capcană ale cărei fălci n-au ruginit nici astăzi.

În 1935, în plin stufăriş al campaniei lui N. Davidescu, reluând locul comun cu „Caragiale – Molière al nostru", Octav Şuluţiu parafă o dată mai mult natura comică a clasicului francez şi cea satirică a clasicului român: „Comicul presupune o echilibrare a părţii negative prin părţile pozitive ale vieţii. E tocmai ce a făcut Molière", în vreme ce Caragiale – „satiricul, vede numai partea negativă a lucrului"[2]. N-are-a face acum că Şerban Cioculescu subliniase la rându-i elementele satirice din teatrul lui Molière. Ceea ce importă este eterna acuză adusă „satirei caragialiene" reluată de Şuluţiu după N. Davidescu, care venea, desigur, după Hasdeu şi D. A. Sturdza, după E. Lovinescu, Gherea, G. Ventura, M. Văcărescu ş.cl.: „cine a citit, spune Şuluţiu, opera lui Molière a văzut că sunt rare comediile sale unde să nu fie opuse personagiilor sale odioase ori numai ridicole, alte personagii simpatice". Nu vom relua dosarul în chestiune, căutând

[1] „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul îşi ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidenţă partea comică aşa cum o găseşte şi acelaşi Caragiale, care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică, şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi tombateră şi îşi va bate joc mâine de fraza reacţionară, şi în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil" (*Comediile d-lui I. L. Caragiale*).

[2] O. Şuluţiu, *Între Molière şi Caragiale*. în „Vremea", nr. de Crăciun, 1935, p. 25.

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 267-273, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„eroii pozitivi din teatrul lui Caragiale"- discuţie oţioasă, dealtminteri. Ne întrebăm însă dacă nu cumva persoanjele au ocultat, prin splendoarea ridicolului, ideile, principiile care le animă; dacă nu cumva tocmai perfecţiunea artistică a textului a determinat receptarea vicioasă, degenerată, a normelor prezente dincolo de geniala lor caricare scenică; dacă nu cumva „simpatice" (adică legitimabile) sunt tocmai teoriile ce suplinesc absenţa personajelor „de contrapondere". Şi, deci, dacă nu cumva satira e numai vopseaua unui comic de substanţă clasică şi barocă, în care Tacitus, Plutarh, Machiavelli, Plaut, Castiglione sau B. Gracián, în fine – marea artă moralistă a jocului (şi destinului) politic dintotdeauna – reprezintă miza ascunsă a *Scrisorii pierdute*.

Pentru că, să nu uităm, dincolo de circumstanţele scrisorii şi reprezentării sale, capodopera lui Caragiale vine din însăşi obsesia – atît de variat mascată de-a lungul vieţii – a propriei instalări a scriitorului în unghiul Puterii. Din „nevoia de consacrare" şi „complexul originilor", cum observa Florin Manolescu[3].

Fără a uita contextul apariţiei, la care ne vom referi imediat, nu vom întârzia să notăm două probe cu greutate aparte în dosarul *Scrisorii pierdute*: scrisoarea lui Caragiale către Petre Th. Missir din 5 nov. 1884[4] şi mai ales acea pagină caragialiană de bătrâneţe din scrisoare către Delavrancea în februarie 1908, ce rezumă ambiţiile mai mult sau mai puţin secrete nutrite – când cu ambră, când cu venin – o viaţă întreagă[5]. Împreună cu prea puţin mascata satisfacţie a dramaturgului privind *conştiinţa* lui Trahanache în privinţa triunghiului conjugal[6] şi cu etalarea jubilaţiei în faţa „găsirii soluţiei Dandanache", cele două „probe" menţionate mai sus vorbesc îndeajuns de mult despre fascinaţia Puterii asupra lui Caragiale. Dandanache nu e – din unghi psihanalizabil – decât o auto-proiecţie inconştientă.

[3] „Oare morga ostentativă şi rigiditatea fostului director al Teatrului Naţional nu fuseseră dublate de postura sfidătoare a birtaşului şi a restauratorului care refuză să se mai intereseze de literatură şi, în acelaşi timp, cu plebeianismul ostentativ cu care participă la viaţa literară a speciilor indezirabile, nu există la Caragiale o nostalgie a modelului consacrat, care îl determină să trucheze cronologia «încercărilor» sale teatrale, să scrie *Năpasta* şi nuvelele psihologice, să caute cu oarecare insistenţă premiul academic, mandatul de deputat şi, în cele din urmă, confirmarea acreditării sale definitive? Această duplicitate care, privită de sus, poate să pară inexplicabilă, reprezintă, cu siguranţă,tema obositoare a vieţii şi a literaturii marelui dramaturg. De aceea, n-ar trebui să ne mire deloc faptul că exprimată în limitele firescului la I. L. Caragiale şi ţinută cu demnitate în frâu, această *nevoie de consacrare* va lua o generaţie mai târziu, la unul dintre fiii săi, Mateiu Caragiale, forma exagerată a *complexului originilor"*(Florin Manolescu, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Edit. Cartea Românească, 1983, p. 35).

[4] V. *Opere*, VII, FRPLA, 1942, p. 530: „Pe aici multe se vorbesc despre piesa mea: unii-şi promit succes enorm, serii lungi de reprezentaţii; alţii nu-i acordă mai mult ca trei-patru. Unii speră că o să cază cu desăvârşire, pe câtă vreme alţii speră că cu piesa asta mă fac, nu cumva, om. Ia ghici tu ce părere dintre aste toate împărtăşesc eu? Nu-i aşa că am oleacă de dreptate să împărtăşesc desperarea cestora din urmă (...) Cu ceea ce voi lua de la *Scrisoarea pierdută* şi cu premiul de la 15 Ianuarie (1.200 lei) pe care dacă mă prezintă la concurs, am toate şansele a-l câştiga, mi-aş putea încropi viaţa *până la o eventuală politicească înjghebare*. Ce zici de asta?" (subl. ns.).

[5] Ibidem, p. 246 ş.u.: „... am cerut lui Take să mă înscrie printre ai lui (...) Mă voi mulţumi cu foarte puţin. Acolo cea mai mică atenţiune, o privire binevoitoare, o strângere de mână... mă vor plăti de extrema neşocotire sub apăsarea căreia am îmbătrânit..." ş.a.m.d.

[6] „Mă, mie îmi vine a crede că (Trahanache) ştia, era şiret grecu al dracului", notează I. Gherea în amintirile sale cuvintele scriitorului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Parter, etaje, butaforie

Dacă oricând vom fi de acord cu afirmația lui P. Constantinescu precum că „satira lui (Caragiale) vizează un mahalagism etic și intelectual", trebuie adăugat numaidecât că, în optica aceluiași comentator, natura comicului caragialian desfide „cinismul în înțelesul absolut al cuvântului". Citatul e revelator: „... toți sunt imorali, adică naturali, dar nici unul nu profesează un dispreț filosofic pentru semenii lui sau pentru bunurile după care aleargă (...) Lume de conformiști, trăind cu spaima moralei convenționale, apărându-și egoismul pînă la limitele posibile ale conștiinței tranzacționale, ea însăși formă a egoismului în care sumara noțiune de bine și rău, de licit și ilicit, de moral și imoral se împacă, se liniștește, ca să-și reia existența identic. Sentimentul de rotație a vieții, așa cum se refăce, prin finalurile comediilor, sugerând reluarea acelorași situații (turburate o clipă prin neprevăzut) este inalterabil"[7].

„Liniștirea", „împăcarea"moralului cu imoralul este o notă profundă a comicului, cea care absoarbe satiricul în creuzetul viziunii etic-politice. Supralicitarea satiricului a condus (în special în anii de început ai stalinismului românesc) tocmai la caricarea grosolană a comicului caragialian, când se urmărea nu înțelegerea adecvată a acestuia, ci *învățarea urii și a disprețului*[8]. În realitate, desprins, deci, de cinismul și perversitatea satirei, comicul acoperă – pe cât de sceptic amuzat, pe atâta de bonom ocrotitor – nucleul uman; el împacă impulsurile agresive în numele unui scepticism pe care, ca „viță de idriot", Caragiale l-a cultivat constant.

Verdictul exact îi aparține în acest punct lui Paul Zarifopol: „Lumea aceasta, de care se îngrozesc atâta judecătorii moraliceși ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebește printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească ticăloșiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenței; acești oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat și tragic nu sunt cu putință decât acolo unde, printr-o îndelungată și profundă constrângere morală și religioasă, s-au putut forma acele duplicități și conflicte din care se naște cunoștința complicată a binelui și răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această știință decât lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăților istorice. Acești români orășeni îmi par deopotrivă de candizi, în bine ori în rău"(*Publicul și arta lui Caragiale*).

Astfel încât nu pentru *O scrisoare pierdută* ca „necruțătoare satiră a societății burghezo-moșierești" trebuie pledat, ci pentru o comedie a Puterii. Schimbarea

[7] Pompiliu Constantinescu, 1939, *Scrieri*, 2, EPL 1967, p. 124.

[8] „În lagărul imperialist, specia Cațavencilor, ce-i drept a unei posterități sinistre și abjecte pe lângă care eroii lui Caragiale erau îngeri nevinovați, trăiește, se îngrașă din sudoarea noroadelor năpăstuite și trâncănește în discursuri tot atât de neroade și demagogice. Față de aceste fiare cu chip de om, cu mult mai rele decât strămoșii lor din vremea cârdășiei burghezo-moșierești, dar înzestrate cu același mecanism sufletesc, opera lui Caragiale ne învață ura și disprețul" (Paul Cornea, *Caracterul popular al operei lui Caragiale*, în *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, ESPLA, 1952).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de accent, deşi poate că pare o fandoseală, e mult mai grea de consecinţe: şi pentru publicul „mare", dar şi pentru viitorii regizori ai piesei. Atâta vreme cât va prevala *satirizarea*, comicul de profunzime al piesei va fi invariabil alterat, iar valabilitatea universală a principiilor conţinute în text va rămâne pe mai departe un simplu accesoriu pentru propulsarea, nepermis de agresivă, a ridicolului.

De bună seamă, la „parterul" semnificaţiilor se află revizuirea Constituţiei din 1883. Strict circumscrisă contextului (premiera: 13 nov. 1884) satira vizează cele două mari direcţii liberal-convergente, cea radicală (Caţavencu, sub care s-a văzut C. A. Rosetti[9]) şi cea moderată (Farfuridi) susţinută de I. C. Brătianu. Asta în condiţiile în care conservatorii de tip Trahanache – proiecţii ale vechilor tombatere de la '48 – deţineau puterea, iar neo-bonjuriştii încercau, cum ar fi spus românul de la 1990, „implementarea"reformelor apusene. Aici, apelul lovinescian la comediile conservatoare ale boierului Alecsandri este indiscutabil[10].

Urcând la primul etaj, dăm însă de zonele patologice ale politicii, în speţă – de sistemul electoral. Vorba lui Caţavencu: „ştim că lupta electorală e viaţa popoarelor". Un sistem pe cât de românesc, pe atâta de european. Trimiterile la V. Sardou, la *Rabagas,* ca şi la *Un deputat,* de Flaubert, ori, într-un cadru mai larg, la *Stâlpii societăţii* de Ibsen sunt şi ele binevenite, chit că au fost făcute (v. Caion sau N. Davidescu) mai mereu la modul vindicativ şi minimalizant pentru dramaturgul român. Lumea piesei se judecă exclusiv în funcţie de viciu şi aberaţie, de logopathie, ipocrizie, mercantilism, imoralitate, versatilitate etc, pe scurt – imaginea unei societăţi „fără moral, fără prinţipii...".

Suim încă un etaj şi dăm de general-umanul clasicităţii, pentru care personajele *Scrisorii pierdute* sunt tipuri, constante (i)morale, indiferent de mecanicitatea, de artificialul lor. Schema clasic-vodevilescă a triunghiului conjugal, Trahanache – soţul încornorat, Pristanda – Figaro ş.a.m.d. Totul încoronat de refacerea „armoniei originale"vremelnic tulburată de dizarmonica încercare de „instaurare a unei noi ordini".

Încă un etaj şi intrăm în domeniul fenomenului naţional care încununează, cum am văzut, selecţia exclusiv negativă operată de dramaturg, preferinţa pentru metastaza morală generalizată, acceptată jovial! Aici personajele devin exponenţi de clasă, embleme structurale, inclusiv polarităţi „generaţioniste". Trahanache nu mai este nici „soţul înşelat", nici „stâlpul conservatorilor", ci însăşi Clasa vechilor privilegii, în timp ce Caţavencu nu mai e atât veleitarul machiavellic aspirând la supremaţie, ci burghezia în formare, „ciocoiul nou" visând să-şi aibă

[9] „Caţavencu este un «revizionist», antagonistul timidului revizionist, în realitate antirevizionist, Farfuridi. Caţavencu, revizionist «avansat» în anul 1883 (când s-a făcut alegerea pentru camera de revizuire) simbolizează gruparea lui C. A. Rosetti (...) *O scrisoare pierdută* fiind publicată în 1884, în vremea dezbaterilor pentru revizuirea constituţiei, imediat după alegerea camerei revizioniste, pe lângă, desigur, o minunată comedie, este şi un pamflet de ocazie împotriva evenimentelor la ordinea zilei. Dar vremea a şters acest caracter al piesei" (G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*).

[10] „Caragiale e privit ca întemeietorul teatrului de satiră socială, deşi, în realitate, teatrul lui nu e decât un punct din evoluţia firească a teatrului lui Alecsandri (...) opera unei conştiinţe critice aţintite asupra unei epoci de tranziţie de la vechea stare de lucruri, de la formele bunului plac oriental, ale nepăsării, la noul regim constituţional, ale cărui cadre depăşeau cu mult realitatea noastră sufletească" (E. Lovinescu, 1913, *Critice* VI, ed. definitivă, Edit. Ancora).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

propriii faliți, la concurență cu evreitatea ieșeană. Iar pseudorevizuirea Constituției devine – din cunoscuta alergie caragialiană la regimul „Costicuției"- însuși simbolului marelui apetit de *statu quo* al românilor.

Dar dacă vom da la o parte conflictul circumstanțiat și semnificațiile extrapolate, *O scrisoare pierdută* este un veritabil abecedar al Puterii, așa cum – pe celălalt versant – *Coriolan*-ul shakespearian reprezintă tragedia Puterii.

La toate palierele: multă butaforie împrejurul personajelor, împrejurul „sentimentului românesc al politicului" și prea puțină evaluare a principiilor imuabile. Cele care dau, totuși, universalitatea piesei. Îndreptați decenii de-a rândul de către propaganda totalitară spre teoria „necruțătoarei satire a orânduirii burgheze", obișnuiți să râdem, să râdem și numai să râdem la *O scrisoare pierdută*, copleșiți de ticurile verbale caraghioase, de aluziile la prezent, îndemnați să vedem „critica demagogiei", „biciuirea năravurilor" etc. – am ajuns să echivalăm Textul caragialian cu o succesiune de Pretexte. Defulatoare, desigur, însă oricum păgubitoare pentru receptarea *în esențial* a ceea ce se spune pe scenă.

Fiindcă, în fond, totul, este cum nu se poate mai SERIOS în *O scrisoare pierdută*. Să nu vă grăbiți a umbla la sertarul cu referințe, scoțând vechile (și adevăratele, bineînțeles) teorii după care comicul rezultă tocmai din disproporția esență/aparență, din seriosul ideilor față de ridicolul situațiilor dramatice, ori din dramatismul situației față de grotescul personajelor... De aici rezultă râsul, comicul, ceea ce nu are dreptul să altereze percepția adecvată a mesajului. Iar mesajul *Scrisorii pierdute* în planul ideilor politice este destul de departe de râsul pur și simplu. Nu sarcasmul, ci scepticismul reprezintă nota caracteristică a comicului caragialian; nu persiflarea ticurilor verbale, ci a marilor teorii politice fixate în cercul închis al Provinciei.

Îndărătul butaforiei, coloanele se vădesc a fi extrem de solide. Iar ele nu au fost construite atât pentru a susține ridicolul unui „oneste bibere" sau „curat bampir", cât pentru a decripta în comic sceptic exercițiul Puterii. „Abecedarul" piesei spune că:

1 în exercițiul Puterii totul e circular , invariabil la fel. Elastică, viziunea caragialiană (ca și cea eminesciană, în treacăt fie amintit) postulează fixitatea principiilor și evoluția doar a formelor. Persistența voinței de putere, ca și a himericului politic. Schimbarea survine numai atunci când TREBUIE și niciodată când se DOREȘTE. Aici, rolul decisiv îl deține... sârma: „Ei? nu bate telegraful? ...bate; ce treabă alta are? Poate că acuma când noi vorbim, poate să fi și sosit numele... pe sârmă, stimabile... Da, pe sârmă, ce crezi d-ta?" spune Trahanache.

Pe de altă parte, obsesia Centrului e însăși rațiunea de-a fi a Provinciei. Iar în (geo)politică, 99% e Provincie, de la „județul de munte" de aici și până la noțiunea de Continent ca atare. Atunci când ne vom putea – în pronunțarea acestei replici – elimina din memorie chipul dumnezeiesc de comic al lui Giugaru și vom gândi în fine în esență ideea, abia atunci vom începe să înțelegem ce grozăvii ascunde textul „omului fără noroc" caragialian.

2 În exercițiul Puterii șantajul (financiar, afectiv, moral, politic etc.) este elementul „vital", dacă nu cumva este perfect echivalent cu însăși noțiunea de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„politică". Puterea nu-i decât o sumă de concesii, de compromisuri, de reciprocă şantajare, de negocieri şi oportunităţi bine folosite... nu-i nevoie să mai prelungim în angoasele prezentului atari sintagme. De unde şi echivalarea „diplomaţiei" cu atacul sub centură („N-am umblat în viaţa mea cu diplomaţie; dar dacă e vorba să facem pe iezuitul à la Metternich, apoi să-i dau eu, neică..."), a politicii cu infamia („Asa e, puicusorule, c-am întors-o cu politică? Aud? Ţe era de făcut? Aminteri dacă nu-mi dădea în gând asta, nu m-aledzeam..."), a luptei politice cu tactul răzbunător („E iute, n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deştept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect"; „Amabilul Fănică trebuie să facă venin de moarte... atât mai bine pentru mine! Îşi pierde minţile, atâta mai rău pentru el. Mă arestează, atât mai bine pentru mine!"), a dreptului forţei cu drepturile civice („curat violare de domiciliu! da'umflaţi-l!") ş.a.m.d.

3 În exerciţiul Puterii nu există „stabilitate cromatică". Orice culoare se poate oricând transforma în antipodul ei: „Ei! ş-apoi! mai la urmă, Caţavencu poate fi tot aşa de bun deputat ca oricare altul..." Ca să nu mai vorbim de „cazul Ienache Siripeanu", care e tot ce poate fi mai serios – şi mai universal valabil în lumea (cuceririi) Puterii: „Nici nu mai are drept de vot de când şi-a măritat fata... Nu i-a dat casele de zestre? Ei? Dacă votează, merge la puşcărie onorabilul / Ai puţintică răbdare... Da dacă-l putem aduce să voteze cu noi... / Altă vorbă... Să voteze cu noi, e uşor; are procesul cu epitropia bisericii săptămâna viitoare..."

4 În exerciţiul Puterii, „enteresele partidului" sunt sacre, totul dispare în faţa lor. Ce poate fi mai serios decât afirmaţiile precum: „Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atârnă binele ţării, şi de la binele ţării, atârnă binele nostru..." sau: „trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o ştim şi noi! ..."?

5 În exerciţiul Puterii totul, dar absolut totul e tranzacţional: „Domnule Caţavencu, în sfârşit d-ta eşti un om cu minte, un om practic, d-tale îţi este indiferent de la cine ţi-ar veni aceea ce-ţi trebuie aşa de neapărat..."; „Nu e vorba, ţinem la d. Nae Caţavencu... e din Soţietate... dar vorba e, eu alegător... eu... apropitar... eu pentru cine votez?"; „Şi nu-mi pare rău dacă ştii să faci lucrurile cu minte: mie-mi place să mă servească funcţionarul cu tragere de inimă... Când e om de credinţă...", poate să fure liniştit, vrea să spună prefectul. „Conştiinţa tranzacţională" de care amintea P. Constantinescu, sau „complicitatea generală", cum îi spunea Mircea Iorgulescu, nu denotă nicidecum prostia sau imoralitatea personajelor (în definitiv, vorba lui Menahem Begin: „totul e negociabil" a devenit demult slogan arhiuzitat în secolul nostru), ci pur şi simplu cunoaşterea perfectă – şi acceptarea deplină – a Regulilor Jocului.

6 În exerciţiul Puterii, nimic nu este ireversibil: „Du-te şi ia loc în capul mesii; fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră!" îi spune în final Zoe lui Caţavencu.

7 Electoratul nu-i decât o masă de manevră: „Ei! să lăsăm frazele, nene Caţavencule! Astea sunt bune pentru gură-cască... Eu sunt omul pe care d-ta să-l îmbeţi cu apă rece?; „Cum mă cheamă? Ce trebuie să spui cum mă cheamă? ...vorba e, sunt alegător?"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

8 În exercițiul Puterii, disprețul arătat „intelectualului" de politicianul de meserie este, pe cât de evident, pe atâta de motivat. N-are rost să detaliem, adevărul e străvechi, destul să înțelegem că îndărătul afirmației lui Cațavencu – „Voi dascălii sunteți băieți buni, dar aveți un cusur mare: cum vă vorbește cineva de istorie, s-a isprăvit, are dreptate..." – stă un adevăr a cărui culoare rămâne de neștirbit, indiferent de mulțimea nuanțelor cu care o vom ataca.

9 Suportul capital în exercițiul Puterii, suportul capital e sistemul polițienesc. Poate că Mircea Iorgulescu să fi fost excesiv în etalarea rolului deținut de forța represivă în opera lui Caragiale, apăsând pamfletar anticeaușist în subtextul *Eseului* său, însă are meritul de-a fi adus în prim-plan un personaj omniprezent și omnipotent (la o adică, anume: atunci când i se ordonă) – polițaiul, ipistatul, părintele fricii, atâta vreme neglijat de exegeză[11].

10 În sfârșit, un astfel de decalog ad-hoc nu se putea încheia decât cu un element tipic politicii românești. E de prisos a-i mai aduce în sprijin referințe mai mult sau mai puțin ilustre, pentru că, practic, nu există volum de memorii, jurnale sau corespondență de politicieni români care să nu conțină rânduri amare despre uriașa, incontestabila realitate cuprinsă în îndemnul final al lui Cațavencu: „Să mă ierți și să mă iubești! pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români! ... mai mult, sau mai puțin onești!" Prin urmare, în exercițiul Puterii principiul suprem al politicii românești este tocmai lipsa principiilor. Sub umbrela „iubirii de țară" orice cod moral e spulberat, fermă e numai elasticitatea, eficientă-i numai versatilitatea, totul devine ca prin farmec invers, într-o deplină jubilație a vidului de caracter și a cameleonismului „invariabil necesar". A râde de „bietul personaj" Cațavencu e aproape un reflex, însă a rămâne la fel de vesel în urma acestei replici de infern moral – e o impietate.

Dacă von reciti acest „decalog" cu gândul la viața politică a României (ca și a lumii, la urma urmei) de după 1989... Dar nu, fiind vorba de o revistă de strictă specialitate, accesele pamfletare nu-și au locul. N-am văzut încă nici o montare post'89 a *Scrisorii pierdute* și sunt foarte curios cum va arăta. Și, mai ales, cum va fi receptată. Un lucru e sigur: experiența ultimilor patru, cinci ani va re-situa decisiv sensurile textului pentru alți ani buni[12]. În orice caz, dacă vom râde, poate, mai puțin, cu siguranță vom gândi mai mult!

[11] V. Mircea Iorgulescu, *Marea tărăboaneală, Eseu despre lumea lui Caragiale*, Edit. Fundației Culturale Române, 1994 (ed. I, 1988) pp. 18, 22 ș.u.etc. „«Te joci cu puterea?» – îl întreabă Brânzovenescu pe Farfuridi... Cu tot comicul ei nebun, discuția dintre Brânzovenescu și Farfuridi poate fi analizată și în vederea unei eventuale radiografii a fricii în lumea lui Caragiale. Ei sunt, în fond, imbecilizați de spaimă, o spaimă uriașă ale cărei dimensiuni abia dacă pot fi bănuite după mulțimea de ezitări și precauții în care își risipesc slaba energie protestatară..."

[12] Foarte utilă rămâne parcurgerea itinerariului realizat de Valentin Silvestru în secțiunea *Din istoria națională și internațională a spectacolelor cu „O scrisoare pierdută"*, în *Elemente de caragialeologie*, Edit. Eminescu, 1979, p. 130 ș.u., care ar merita să fie actualizată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUMEA ŞI LUMEA INTERIOARĂ A OPEREI

Al. Săndulescu

Insistându-se, pe bună dreptate, asupra universului bântuit de pasiuni obsesive, halucinante, sondat cu remarcabile, uneori excepţionale calităţi de analist, a fost oarecum lăsată în umbră, dacă nu ignorată *lumea* nuvelelor şi romanelor lui Gib Mihăescu. Interioritatea personajelor sale ţine însă parţial şi de mediul în care ele evoluează, ceea ce face ca locul scriitorului să fie mai bine fixat. Cadrul social, moral, intelectual exercită o influenţă deloc neglijabilă asupra mentalităţilor şi psihologiilor.

În destule nuvele, ca şi în romane, autorul manifestă preferinţă pentru micii funcţionari, amploaiaţi sau impiegaţi (*Zilele şi nopţile unui student întârziat*), amintindu-l pe Caragiale şi I. Al. Brătescu-Voineşti, pentru profesorii de liceu, cu ambiţiile lor de parvenire politică (Vucol Cornoiu din *Braţul Andromedei*) sau cu idealurile înfrânte (Andrei Lazăr, id.), pentru studenţii eminenţi, dar mai ales „întârziaţi", care, cu toţii bat cârciumile, cafenelele şi şantanurile şi care, cel mai adesea, locuiesc în „camere mobilate" sau în hoteluri sordide, case de raport, vecini, prieteni şi chiar apelând la complicitatea prostituatelor (*Donna Alba*). Ei sunt, aproape fără excepţie, stăpâniţi de o cronică beţie a simţurilor, puşi pe orgii şi chiolhanuri (*La „Grandiflora"*), sunt mici escroci, „secături simpatice", aventurieri şi vagabonzi, ca Mihnea Băiatu (*Zilele şi nopţile...*) şi la început, Mihai Aspru (*Donna Alba*), capabili de o pasiune pură, care-i înnobilează, sau banali amatori de „crailâcuri", prezenţi în mai toate operele scriitorului. Printre soţiile nimfomane şi proprietăresele prea darnice în graţii cu tinerii „luaţi în gazdă" şi grefierii încornoraţi, ca Bănică Nisipoiu, printre studenţii ce-şi amână examenele cu anii, autorul descoperă şi câte un personaj care dă nota politică a epocii, ca de exemplu, Băitu Mih., omonimul şi pavăza de mistificări a lui Mihnea Băiatu. Din comportament şi limbaj, înţelegem că e o căpetenie legionară. Exaltat, ca să nu spunem fanatizat, el vituperează împotriva „hrubelor iudeo-masonice" şi crede cu deplină convingere în „glasul sângelui" şi supremaţia faptei, idei nefaste ale extremei drepte, care, cum ştim, vor duce la acte de violenţă şi abominabile crime. Cultul *vieţii* şi al *trăirii* o animă şi pe frumoasa şi fina intelectuală Arina Velovan, dar numai pe plan personal (*Zilele şi nopţile...*). Erau ecouri ale unuia dintre curentele filozofice din ce în ce mai puternice, care făceau „vogă" în anii '20, când se afirmă „noua generaţie".

Ca unul ce participase la primul război mondial, alegându-şi uneori personajele dintre supravieţuitorii dezamăgiţi, ca şi Cezar Petrescu, Gib Mihăescu îşi îndreaptă nu o dată atenţia înspre lumea militară, evocând viaţa de regiment,

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 275-283, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

coloana de marş, holera din vara lui 1913, pe un „Moş Teacă" răsuflat, precum căpitanul Naicu (*Vedenia*) sau, mai târziu, în *Rusoaica*, „bordeiul pe Nistru al locotenentului Ragaiac" şi asprimea regulamentelor de pe zona de frontieră. Tot aici, el surprinde într-una din puţinele sale descrieri atmosfera târgului basarabean, cu negustorii evrei şi cârciumile lui, cu grădina publică pe ale cărei alei cojile de seminţe alcătuiesc un fel de pavaj mişcător, cu noroaiele şi drumurile desfundate ale mult oropsitei provincii. Pagina anunţă parcă pe Radu Tudoran cu romanul său *Un port la Răsărit*.

Mica burghezie (ca să dăm un titlu generic amploaiaţilor de la grefă şi de la percepţie, profesoraşilor şi ofiţerilor inferiori, studenţilor şi secretarilor de avocaţi) a constituit una din temele favorite ale lui Gib Mihăescu. N-a tratat-o cu răceală, cum va proceda cu aristocraţia din *Donna Alba*, ci ironic, o ironie dizolvantă până la a trece realul în fantastic, până la deformarea lui caricatural-grotescă. Într-o nuvelă ca *Urâtul*, autorul detestă „mucegaiul percepţiei", promiscuitatea, cinismul, escrocheria şi tehnicile ei în care d-l perceptor îl şcoleşte pe viitorul ginere; urâtul fizic şi implicit moral (mireasa e ca o *vedenie*, tatăl ei, ca un *monstru*, dansul de la nuntă e *lugubru*). Ca într-o mică *Fermă a animalelor* (fără bogatele ei conotaţii politice), personajele involuează, decad din condiţia lor umană. Încorporând o viziune pesimistă, nuvela *Urâtul* ocupă un loc singular în proza autorului, prin caracterul ei de un realism dur şi simbolic totodată. Căci urâtul, care devine insuportabil, e acela de fiecare zi.

Scriitor citadin, ca Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu (ţăranii sunt apariţii rarisime în paginile sale), Gib Mihăescu şi-a întregit fundalul social în *Donna Alba* cu o categorie distinctă şi anume, aristocraţia de care aminteam. Să remarcăm că aceasta nu este idealizată ca la Duiliu-Zamfirescu, cel care mai credea într-o regenerare, şi nici coborâtă în ridicol şi caricatură, ca la G. Călinescu în *Scrinul negru*. George Radu Şerban impune prin ţinută şi distincţie, printr-o excepţională competenţă profesională, fiind un respectat maestru al barei. Sobru în comportare, autoritar în relaţiile cu oamenii, capabil de o autentică pasiune sentimentală pe care de obicei nu o exteriorizează, ştie să primească înfrângerea şi dezonoarea cu demnitate, împuşcându-se. Dar George Radu Şerban, ca şi Donna Alba însăşi, născută Ruset-Ipsilant, reprezintă partea care s-a păstrat *nobilă* a vechii boierimi, intrată încă mai demult în amurg. Paralel cu ea, există şi o aristocraţie declasată, decrepită, ai căror reprezentanţi în roman sunt şantajistul Preda Buzescu (păcat de un asemenea nume!), fosta contesă Irmi, acum prostituată, şi franţuzitul Raoul, rudă a Donnei Alba, un întreţinut risipitor, care nu se mai trezeşte din chefuri. Prin restaurantele pe unde-şi fac veacul, eroii romanului întâlnesc nobili ruşi, care, scăpaţi prin fugă de urgia revoluţiei bolşevice, sunt constrânşi la munca de chelner, o altă formă a declasării. Situaţia, deplorabilă, va fi şi mai explicită în *Rusoaica*.

E adevărat, Gib Mihăescu nu insistă întotdeauna asupra tipologiilor, schiţate mai mult „en passant", dar ele creează în mare suportul introspecţiei psihologice. Căci complicaţiile sufleteşti de natură sentimentală nu pot aparţine decât unor intelectuali sau, oricum, unor citadini. Repetăm, ca la Camil Petrescu. N-am spune că gelozia face ravagii numai în „clasele culte" şi că pasiunea erotică nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

l-ar putea la fel de bine stăpâni copleşitor şi pe un ţăran. Diferenţa esenţială stă în diferenţa de percepere a sentimentului şi mai ales în aceea de conduită. O anumită educaţie şi instrucţie, lecturile exercită o presiune considerabilă, ajungând, ca (în *Rusoaica*), tipul femeii ideale să se confunde cu o proiecţie livrescă. E unul din motivele pentru care am ţinut să facem aceste sumare însemnări introductive.

Cum s-a observat, mai toţi eroii lui Gib Mihăescu sunt bântuiţi de obsesii şi halucinaţii, ce evoluează de obicei spre demenţă şi crimă. Opera lui ne dezvăluie în bună parte un univers maladiv, în care poveştile de dragoste înşelată sau neîmpărtăşită sfârşesc cel mai adesea dramatic. Realismul scriitorului se învecinează, mai ales în nuvele, cu naturalismul, unde cuvântul cel mai important şi-l spune instinctul, biologia. Şi eroii lui Gib Mihăescu sunt în primul rând instinctivi, cu o imaginaţie bolnavă care-i transformă în adevăraţi agitaţi erotici. Aşa ne apare Manaru din *La „Grandiflora"*, care, pierzându-şi minţile, îşi sugrumă rivalul, cum ar fi fost capabil să procedeze şi cu soţia lui, amintindu-ne de *Ciuleandra* lui Liviu Rebreanu, şi căpitanul Naicu din *Vedenia* (1929), una din bucăţile cele mai remarcabile prin puterea de sondare a psihologiei deviate a gelosului. Plecat pe front, ofiţerul cam bătrâior intră în panică gândindu-se cum ar reacţiona soţia, mai tânără, Aurelia, rămasă acasă cu ordonanţa, zdrahonul Anton, când ar afla vestea morţii sale. Şi-o închipuie cum ar cădea îndurerată în braţele vânjoase ale flăcăului, altfel urât, cu o „gură de broască" şi cam prostănac, groaza de moment convertindu-se treptat în plăcere. Şi intrat în ghearele obsesiei, Naicu îi expediază Aureliei o telegramă, ca din partea unui camarad, că a căzut răpus de holeră. E o păcăleală zice el, pe care de mult i-o „cocea" nevestei, în fapt, o glumă sinistră, o farsă tragică. Parvenindu-i falsa ştire, Aurelia, iubitoare şi credincioasă, mai nutreşte speranţa că poate fi o greşeală şi că soţul se va întoarce. Concentrată asupra acestui gând, ea începe curând să halucineze, apărându-i în faţă tot mai insistent imaginea obsedantă a unui muribund scheletic, vedenia înspăimântătoare a holericului. Îngrozită, îl cheamă în ajutor pe nătărăul de Anton, dar acesta, întrupare animalică a instinctului, o violează, exact ca în închipuirea parcă premonitorie a lui Naicu. Scena e naturalistă prin agresivitatea sexuală a brutei, prin amănuntul fiziologic, provocând greaţa: „buzele groase şi lipicioase se târâră pe pielea fină cu o atingere de melc". Naicu ajunge acasă, fericit să-şi revadă soţia, ca şi când uitase prostescul şi nefastul eşafodaj pe care-l construise, cu trimiterea telegramei. Descoperind că Aurelia nu e singură în pat, reintră în criză şi de astă dată, acută. Va trebui să se răzbune. Autorul scrie acum câteva pagini admirabile de analiză a conştiinţelor tulburi. Naicu se iveşte ca o umbră, la fereastră, sporind halucinaţiile Aureliei. De acolo, trece la uşă, încercând clanţa, ceea ce o terorizează pe biata femeie. Mişcările milimetrice ale ivărului, alternanţa de zgomote ciudate şi clipe de tăcere suspectă, care fac să crească în fiecare secundă frica înnebunitoare a Aureliei, ne sugerează *O făclie de Paşte*, spaima lui Zibal urmărind cum arde încet sub flacăra lămpii braţul lui Gheorghe. Naicu îşi pregăteşte cu minuţie atacul, calculează fiecare gest, oscilând între curaj şi prudenţă („Dacă bestia a luat obiceiul să doarmă cu toporul sub căpătâi"), se luptă, încordat, cu propriile ezitări, prelungind luarea unei decizii. Nemaiputând

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să înfrunte singură starea de tensiune paroxistică (aşteaptă ca uşa să se deschidă dintr-o clipă într-alta) Aurelia îl strigă pe Anton care dormea alături cu „horăituri lugubre". Acesta însă nu ştie altceva decât s-o posede. Analistul urmăreşte acum convertirea sentimentului de groază şi o senzaţie de scârbă în plăcere, femeia abandonându-se aproape inconştient în braţele urangutanului, sub ochii care văd sânge ai lui Naicu, ce se înalţă ca o iasmă a morţii, în cadrul ferestrei cu pistolul în mână.

Dacă gelozia şi criza pasională sunt apanajul nuvelelor, scrieri în genere de tinereţe, obsesia erotică rămâne mai departe o dominantă a scriitorului. O regăsim şi în *Braţul Andromedei* (1930) şi în *Zilele şi nopţile unui student întârziat* (1934), amândouă romane fără o prea mare substanţă, primul prea anemic, al doilea prea dezlânat, şi cu deosebire în *Rusoaica* şi *Donna Alba,* cărţile sale de referinţă.

Încă din *Braţul Andromedei* se anunţa tema centrală ce va reveni de fiecare dată: aspiraţia bărbatului către femeia inaccesibilă, himerică, ce pune stăpânire pe el cu o forţă tiranică, apţă să-l împingă la sinucidere, ca în cazul profesorului Andrei Lazăr, având o fragilitate psihică de inadaptat, sau să-l transforme într-un ins a cărui exarcebare erotică devine monomanie. Pe altarul ei, acesta e capabil să-şi sacrifice inteligenţa, profesia şi chiar propria personalitate. Eroii lui Gib Mihăescu se automistifică nu o dată. Să-l mai amintim pe Mihnea Băiatu, care trece mereu drept ceea ce nu este? Cu toate diferenţele care-i separă, aşa se întâmplă cu locotenentul Ragaiac din *Rusoaica* şi cu avocatul Mihai Aspru din *Donna Alba.* Amândoi vor cu obstinaţie să ajungă să se bucure de farmecele femeii care depăşeşte condiţia lor socială şi condiţia feminităţii obişnuite, fiind, cum s-a observat, nişte bovarici. La Gib Mihăescu, bovarismul ia, nu o dată, forme ridicole de donquijotism (prin disproporţia dintre prozaismul, profilul moral dubios al eroului şi puritatea idealului său) şi mai ales de arivism (chiar dacă mascat), ca în cazul lui Mihai Aspru, de altfel singurul care izbuteşte, în chip fericit să-şi vadă visul cu ochii.

Rusoaica (1933) este romanul cu adevărat cel mai izbutit al scriitorului considerat o „capodoperă", un „roman perfect" şi de „valoare europeană" (Şerban Cioculescu), „roman romanesc" (Nicolae Manolescu). Dintre toate personajele, aproape toate memorabile, trei se detaşează în prim plan: locotenentul Ragaiac, visând la „prinţesa îndepărtată", „Rusoaica", mai degrabă fantasma ei, şi enigmatica Niculina, cea care ar fi putut să încline în favoarea ei balanţa sentimentală a eroului.

Locotenentul Ragaiac e trimis cu unitatea sa de grăniceri pe malul Nistrului. După o serie de experienţe erotice banale (ultima fiind Marusea, rusoaică şi ea, dar basarabeancă şi deci reală!), se hotărăşte să se dedice studiului şi lecturilor în aşteptarea femeii ideale, a „rusoaicei visurilor lui", în fapt, o himeră. Propoziţii ca „Chemam în ajutor literatura să mă scape de setea de viaţă", „ascetismul matematic, mai pur decât oricare altul" sunt formule ce atestă supraevaluarea eroului de către sine însuşi (în genere, eroii lui Gib Mihăescu au o foarte bună părere despre ei), simple intenţii, foarte curând abandonate. Cu toate lecturile lui pe care nu i le-aş contesta categoric (dovadă, proiecţia livrescă a „rusoaicei"),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ragaiac e, în primul rând, un ofiţer cu un comportament cazon şi chiar brutal. Subalternii pun excesiva severitate a locotenentului pe seama singurătăţii şi a absenţei feminine. Prin ei, după oarecari ezitări, ajunge s-o cunoască pe ispititoarea Niculina, care-l fascinează cu impetuozitatea ei senzuală. Fanfaronul, cum i s-a spus cu îndreptăţire (Nicolae Manolescu), uită de legământul său ascetic şi crede o clipă că a găsit femeia ideală. Dar ea nu numai că nu e rusoaică (obsesia eroului nostru), dar e şi căsătorită cu un contrabandist, ale cărui scurte întoarceri la domiciliul conjugal îl fac gelos pe amant. Şi atunci, în loc să lupte ca Niculina să fie numai a lui, se razbună, întreţinând în paralel şi alte legături amoroase. Ca şi Mihai Aspru sau ca Manaru din *La „Grandiflora"*, Ragaiac e un Don Juan insaţiabil, trecând cu uşurinţă de la o femeie la alta, sfidând orice moralitate de care făcuse caz la un moment dat, un instinctual, dublat de un cinic, ce coboară uneori până la josnicie şi sadism faţă de Niculina. Şi insul acesta atât de terestru continuă să viseze cu şi mai multă ardoare la „rusoaica", Valea, care între timp sosise în sectorul camaradului său Iliad, fără să fi putut rămâne. Lipsit de spirit de sacrificiu şi de inteligenţă, ofiţerul vecin, stăpânit şi el de aceeaşi obsesie, deşi se îndrăgostise de fată, e obligat – şi a respectat cu supunere ordinul – s-o expedieze peste Nistru, în valurile căruia soldaţii pescuiseră o vioară ce-i aparţinuse probabil fugarei. Se înecase, dispăruse pe malul celălalt? Nu se ştie. Plutim într-o atmosferă de mister ce învăluie destule pagini ale romanului. Ragaiac îşi leagă acum speranţa de existenţa viorii, simbol al „rusoaicei", poate supravieţuitoare. Imaginea ei ajunge să-l tortureze, cum singur spune, până la neurastenie, în timp ce Niculina rămâne un fel de paleativ, un refugiu şi un posibil ajutor, prin soţul ei, contrabandistul, care i-ar putea-o aduce pe „prinţesa îndepărtată". El se smulge, pur şi simplu, din îmbrăţişările pătimaşe ale moldovencei, ca să asiste înfrigurat la trierea celor ce vin de peste Nistru, printre care, doar, doar, o să apară şi Valea... Are iluzii optice, i se pare că o descoperă, halucinează. Cu toate afronturile ce i se fac, Niculina, o femeie admirabilă, care i se dăruise ca nimeni alta, se îndrăgostise de el; dar în loc să-i răspundă pe măsură, el preferă să mângâie o himeră; Femeia, abstractul etern feminin. Ragaiac va continua să aştepte (*Rusoaica,* precum *Donna Alba* sunt, aşa cum s-a observat, romane ale aşteptării), nu fără un accent de tragism în aspiraţia lui spre idealul, ce rămâne, se ştie, de neatins.

Dacă „rusoaica" ni se relevă ca o proiecţie livrescă („Dar Avdotia lui Dostoievski tot nu vrea să apară"), o fantasmă enigmatică şi misterioasă prin însuşi faptul că e un fel de „frumoasă fără corp" – Niculina e o *realitate*, şi ea la rândul ei, enigmatică şi misterioasă. Chipeşa moldoveancă, nu lipsită de o anume educaţie şi cultură, trăieşte în condiţii de viaţă suspecte, într-o aşezare omenească pierdută, ce nu figurează pe nici o hartă. Ademenitoare şi vicleană, de o senzualitate clocotitoare, dăruindu-se cu frenezie lui Ragaiac, dar iubindu-l cu sufletul pe Serghe Bălan, acceptând sa facă un joc dublu, să fie momeala ofiţerului, spre a-l ţine în mrejele ei şi a-i da mână liberă de acţiune pe graniţă soţului contrabandist, ajungând să se îndrăgostească de Ragaiac şi de aceea vrând să-l apere de o posibilă primejdie, aşteptându-l nerăbdătoare şi unduindu-se ca un şarpe prin iarba de sub umbra nucului, unde se iubiseră prima oară, dar, din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gelozie, aruncându-i toată ura şi dispreţul ei, umilindu-l şi ironizându-l, Niculina prezintă un caz de scindare a personalităţii. Ea nu are curajul opţiunii, oscilând între cei doi bărbaţi, iubindu-l, în felul ei, pe fiecare în parte, dar negăsind puterea să-l abandoneze pe nici unul. Fireşte, că la indecizia ei contribuie şi atitudinea lui Ragaiac, împins pe alte drumuri de obsesia şi neurastenia lui.

Cel mai reuşit roman al lui Gib Mihăescu a avut înainte de 1989 aceeaşi soartă cu *În preajma revoluţiei* de C. Stere. Se scria despre ele, ca şi despre *Doina* lui Eminescu, între anumite limite, însă nu puteau fi publicate. În ceea ce priveşte *Rusoaica* motivul vehiculat era că acţiunea se petrece pe malul Nistrului, deci... să nu-l supărăm pe „marele vecin"! Dar trebuie să spunem că nu era numai atât şi că acesta se dovedeşte pretextul cel mai nevinovat. Adevărul e că Gib Mihăescu dezvăluia realităţi crude, ce se doreau ascunse, despre urgia adusă de revoluţia comunistă, ceea ce îi silea pe bieţii oameni să rişte evadarea din „raiul" sovietic. Scăpaţi dintre sârmele sale ghimpate, fugarii erau zdrenţăroşi, cu faţa supţă de mizerie, „cu ochii aprinşi de frigurile fricii şi oboselii". Veneau într-un „jalnic pohod" „pâlcuri de mujici nevoiaşi şi nedoriţi, bărbi patriarhale, căciuli căzăceşti, jegoase". Înfometaţi. Apelaseră la toate vicleşugurile posibile „pentru a se strecura pe dinaintea poliţiei celei mai bănuitoare şi mai iscoditoare din lume". România reprezenta pământul făgăduinţei, un spaţiu al păcii şi ordinei. Dincolo rămânea spectrul foamei, groaza şi haosul.

Din păcate, autorităţile româneşti îi primeau cu destulă precauţie şi chiar severitate, din teama de a nu se strecura printre ei şi spioni, ceea ce se mai întâmpla uneori. Dacă nu ştiau româneşte şi nu aveau rude în România, cei mai mulţi erau trimişi înapoi peste Nistru, spre marea lor disperare. Cunoscând mai bine lucrurile, ca unul ce trăia în imediata apropiere a imperiului roşu, Ragaiac era consternat că situaţia frizează ridicolul şi mai cu seamă cruzimea. Este ceea ce spune şi un fost polcovnic al ţarului, revoltat contra Europei, care „pune bariere la hotare celor care voiau să scape de urgie", „îi urmăreşte şi-i împuşcă pe cei ce vor să scape de moarte". Şi colonelul, hăituit de noua ohrană, preferă neplăcerile administrative şi judecătoreşti din România perspectivei negre de a fi pus la zid de agenţii Cekei (K.G.B.-ul din epocă). Însăşi „rusoaica", Valea, prinsă în sectorul locotenentului Iliad, era fiica unui industriaş care fusese deposedat de revoluţie şi executat prin înec. Un frate al ei căzuse împuşcat, alte surori fugiseră peste Nistru. Şi scriitorul reţine imaginea lugubră a pădurii de înecaţi, cu pietroaie legate de picioare, care, mişcaţi în permanenţă de curenţii submarini, păreau un grotesc joc de păpuşi cu sfori pe fundul mării. Aceasta nu mai era „propagandă", cum se tot spunea, ci faţa adevărată a comunismului pe care un alt scriitor, nu ştim dacă naiv sau laş, l-am numit pe Al. Sahia, o mistifica lamentabil în reportajul său, datând cam din aceiaşi ani, *U.R.S.S., azi*. Greu, imposibil de susţinut şi afirmaţia uluitoare a unui monografist de acum vreo zece ani, potrivit căruia autorul *Rusoaicei* nu putea fi „antisovietic", ceea ce, se înţelege, contrazice însăşi evidenţa.

Desigur, asemenea constatări par colaterale temei principale a romanului, dar ele explică mai exact motivul nepublicării: spaima ca cititorii (mai ales tineri), intoxicaţi de marxism-leninism-stalinism, să nu afle ce se ascundea dincolo de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

patrulele de pe Nistru. Nu mai vorbim de Basarabia, unul din marile tabu-uri ale regimului comunist român.

Donna Alba (1935) reia tema din *Rusoaica,* himera femeii ideale, pusă de astă dată pe un teren social stratificat, lupta eroului, Mihai Aspru, pentru cucerirea iubirii, împletindu-se cu aceea de parvenire, de unde şi asocierea ce s-a făcut cu Julien Sorel din *Roşu şi negru* (Vladimir Streinu). El se relevă mai pozitiv decât Ragaiac, mai ancorat în realitate, visul său putându-se totuşi împlini, chiar după lungi, incredibile aşteptări. Momentul crucial din viaţa lui Mihai Aspru e acela când, aflându-se încă un fel de „student întârziat", o vede pe Donna Alba, femeia superbă, glacială şi distantă, vlăstar boieresc (se născuse Ypsilanti-Ruset), căsătorită cu foarte apreciatul avocat George Radu Şerban, şi el un fin aristrocat, cum am avut prilejul s-o mai spunem. Bubuitura dicţionarelor latineşti, ce-i căzuseră din braţe, de emoţie, sună ca o bătaie de gong. Spectacolul vieţii lui Mihai Aspru începea, sigilat parcă pentru vecie de imgainea frumuseţii care-l amuţise şi care, ca de obicei, la Gib Mihăescu, devine obsesie. Dacă Ragaiac nu face decât să aştepte înfrigurat pe maulul Nistrului pe simbolica Valea, Mihai Aspru trece la acţiune, demonstrând o voinţă, o ambiţie, o tenacitate extremă. Singur se considera „dârz ca o piatră cioplită". Răzbătător, tânărul avocat reuşeşte să intre ca secretar al soţului Donnei Alba, spre a fi mai aproape de femeia visurilor lui. Faţă cu maestrul, boier de viţă veche, are conştiinţa plebeului: „un argat conştiincios", un hamal „care ştie să aştepte cu anii". Aşteptarea, temă recurentă. Forţând oarecum nota, robul nu e atât al profesiei, în care va înregistra totuşi mari performanţe, cât al acestei inaccesibile „donna angelicata", în jurul căreia, parafrazându-l pe Dante, se învârt soarele şi toate stelele. Şi, viaţa lui, cu toată fiinţa i se închină într-o adoraţie şi o dăruire absolută. Ca s-o poată cuceri, el încearcă mai întâi să se facă util prin salvarea averii Ypsilanţilor, ce se afla, pare-se, într-o situaţie încurcată; apoi, să recupereze scrisorile compromiţătoare pe care le folosea, contra unor sume de bani, şantajistul decrepit Preda Buzescu, frate al unui fost iubit al Donnei Alba. Romanul de dragoste, mai pur în *Rusoaica,* se transformă prea repede într-unul poliţist şi detectivistic. Pe foarte multe pagini, se desfăşoară tribulaţiile lui Mihai Aspru, în urmărirea, ca într-un complicat labirint, a celui pe care-l indentificase ca marele duşman al Donnei Alba. Dedublarea eroului, frecventarea cârciumilor, unde are întâlniri nocturne, şi a caselor de raport, unde apelează la complicitatea cocotelor, folosirea unei largi reţele de informatori, dau cărţii o alură de roman senzaţional, supralicitat de autor. Eroul care se autodefineşte un „Don Quichotte de Cerna", care, în momentul când primeşte un semn cât de vag din partea mereu distantei şi indiferente Donna Alba, trăieşte clipa de euforie demenţială („Nu, n-am înnebunit de-a binelea") e de fapt, ca destui alţii din opera lui Gib Mihăescu „un homme à femme", un seducător dispus oricând la o aventură, care caută sexualitatea şi ca pe un răspuns al senzualităţii, să-i zicem native, dar, în plus, şi ca pe un mijloc de a-şi atinge scopurile sale pragmatice. Frenetica Voicuţa sau Lilica Mavrogheni, aparţinând amândouă marilor familii, reprezintă, ca şi Niculina pentru Ragaiac, un paleativ, un substitut al idealului, însă totodată, ele ar putea constitui „o treaptă mai sus spre înălţimea la care tinde". La fel vede eroul şi desele întâlniri cu diversele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prostituate (romanul abundă în scene lubrice), unde primul care se prostituează este chiar el, cum singur spune, târându-se, „prin noroaiele cele mai abjecte pentru a se învrednici de minunea extremei frumuseți". O asemenea concepție e greu de pus pe seama lui Don Quichotte. Mihai Aspru e un ambițios lucid și calculat, al cărui plan de cucerire a femeii iubite pare mai degrabă, cel puțin în anumite momente, un plan de constrângere, căci după ce intră în posesia scrisorilor, se simte, fie și pentru o clipă, „stăpânul stăpânei" sale. Dominând situația, el „face jocurile" de aici încolo cu George Radu Șerban și Donna Alba. „Hamalul" de altădată se vrea un Făt-Frumos, care o salvează pe Ileana Cosânzeana din ghearele zmeului. Numai că aceasta, rămânând cu o neschimbată privire de oțel, nu agreează o asemenea postură, și când ia cunoștință pe ce mâini a intrat corespondența ei cu Tudor Buzescu, împietrește de ură și dispreț. Deținătorul e văzut ca noul ei șantajist și tratat ca atare, purtându-se mereu, chiar când încep negocierile pe care ea le inițiază, trufașă, sarcastică, persiflantă. Spre a închide incidentul, nu exclude chiar un momentan sacrificiu erotic. Dar nu pentru aceasta robise o viață „plebeul" Mihai Aspru. Scriitorul conduce foarte bine acum analiza, cantonându-se pe același drum cunoscut al așteptării, urmărind cu un foarte bun dozaj, cu o rară putere de nuanțare, mișcările sufletești cele mai ascunse ale eroilor, aflați într-un joc încordat, ca mersul pe sârmă: ezitările lui Mihai Aspru de a acționa, voința lui de a-și înfrânge tentația superbului trup ce i se oferă, tocmai spre a nu da îndemnului său curat și sincer către Donna Alba, impresia de siluire. Femeia îi apreciază treptat, însă cu anume detașare, cavalerismul, afecțiunea pură și nobila dezinteresare, ceea ce îl face pe Aspru să se bucure de „apoteoza succesului său sufletesc". Înaintarea se produce cu pași mărunți, șovăitori de ambele părți, blocată la un moment dat de hotărârea intempestivă a Donnei Alba de a-și recunoaște vinovăția față de soț și de a pleca din țară. Dar lucidul Mihai Aspru amână mereu momentul culminant. Scriitorul dispune de o remarcabilă tehnică a temporizării, care prelungește în tensiune parcă la infinit acest preludiu. Căci cartea se încheie cu sinuciderea lui George Radu Șerban la aflarea veștii dezonorante pe care n-o poate suporta și doliul Donnei Alba, care temporizează și el voluptățile și bucuriile dragostei.

Donna Alba, ca și *Rusoaica* e un roman al obsesiei erotice al așteptării, ca și al amânării, foarte strâns dublat însă de unul al ascensiunii sociale, acesta poate mai autentic decât celălalt, pentru că ambițiosul, calculatul, tenacele, dârzul Mihai Aspru semnifică altceva decât cinicul deseori și totuși romanticul și tragicul Ragaiac. De aceea eroul din *Donna Alba* și învinge și de aceea, repetăm, obsesia lui e mai degrabă o mască. Gib Mihăescu își întregea opera cu un roman în care observatorul psihologiei maladive se întâlnea cu un pictor al mediilor, așa cum numai fragmentar îl cunoscuse până atunci. Era proba unei capacități epice pe care n-a mai avut când s-o valorifice, scriitorul murind cu totul prematur, la 41 de ani. Până la această vârstă, el a reușit să se impună printre contemporani, opera lui fiind raportabilă, într-un fel sau altul, am spus, la cei mai importanți dintre ei. Modernitatea lui Gib Mihăilescu vine desigur din introspectarea psihologiilor complicate, a conștiințelor tulburi, dar și din adoptarea unei formule narative la persoana I, vizibilă în *Rusoaica* și *Donna Alba*, care-l apropie cumva

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de romancierii autenticităţii ai ultimului val, ca Mircea Eliade şi Mihail Sebastian. Caracterul confesiv, direct, conferă o mai mare pregnanţă faptelor, se pliază altfel pe viaţa/ experienţa reală decât pe expunerea clasic-obiectivă, cu atât mai mult când se referă la eros, la panerotismul care le e adesea comun. Anticipaţie, contaminare ? De ajuns că scriitorul se arată solidar cu ceea ce era mai nou şi mai trainic în proza românească a epocii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DISCURSUL CONSTRÂNS (III)

Alexandru Ciorănescu

Paul Valéry face din poezie „un fel de calcul" şi în acelaşi timp observă în ea anumite raporturi subtile, un fel de secretă corespondenţă între „ordinul prostiei" şi „ordinul poeziei". Nu mi se pare destul de clar ce a vrut să spună. Ar putea să fie un început sau o încercare de explicaţie a unei afirmaţii pe care a repetat-o de multe ori, că poezia nu poate fi definită. Chiar dacă n-a fost asta intenţia lui, atrage atenţia în acest sens, din partea unui poet care a consacrat o viaţă lungă unei întreprinderi de balizare a domeniului poeziei, studiind drumurile ei încâlcite şi obscure, atât în teorie cât şi în practică. „Indefinisabilă" se înţelege mai bine, chiar dacă se observă în transparenţă mărturisirea unei înfrângeri. Dar nu sunt deloc sigur că această explicaţie e bună. Atunci de ce îşi dă aerul că defineşte indefinisabilul? Care ar fi raportul pe care ne lasă să-l descoperim între poezie, prostie şi calcul? Ghicitoarea seamănă mai mult cu un paradox.

Dacă e paradox, nu însemnează neapărat că e lipsit de valoare: observaţia o face cineva care a trăit observând şi întrebând poezia.

Dat fiind că trebuie să-l interpretăm noi, ca să-l înţelegem, presupun că termenul *calcul* nu se referă numai la numărul (poetic), virtute particulară a stilului. Probabil trebuie să aibă o legătură cu procesul de producţie a discursului literar, pe care l-am numit a treia articulaţie. Calculul ar fi în acest caz explorarea şi combinarea studiată a unei serii de efecte căutate.De cealaltă parte, prostia nu pare a fi numai demersul pedestru al elocuţiei ieftine, tropăitul greoi al lirismului dezbrăcat sub nasul trecătorilor beoţieni şi inculţi. Presupun că Valéry s-a gândit mai mult la ingenuitatea iremediabilă a poetului, la goliciunea lui primordială şi mai mult sau mai puţin nevinovată, pe care drapează cu mai multă sau mai puţină pricepere faldurile subînţelese. Dacă nu mă înşel în această interpretare, poetul e în acelaşi timp inginer şi izvor – ceea ce nu contrazice opinia de multe ori exprimată de Valéry.

Poetul nu e singurul de această părere. De când există poezia, se ştie că arta e dificilă şi că poetul se hrăneşte cu focuri de artificii şi în acelaşi timp cu ingenuitate. Poetului îi place să se contrazică: azi se crede un Prometeu sfâşiat de vulturii familiari, şi mâine se ia drept îmblânzitor al cuvântului, cu atât mai sigur de el, cu cât e mai nestăpânită fiara. Cu cât e mai înecat de fluviul cuvintelor care-l solicită, cu atât se ridică zborul. Cu cât mai mare e constrângerea, matcă imobilă, cu atât el e mai liber şi râde de constrângeri. Meşteşugul lui consistă în a face presiune asupra discursului, ca să nu mai semene cu ceea ce ar fi trebuit să fie dacă s-ar lăsa condus de calapoade. El nu se serveşte de limbă ca de o respiraţie,

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 285-291, Bucureşti
https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ci ca de o inspirație pe care o frământă și o sublimează în vederea scopurilor lui personale. Fără acest viol repetat, nu există poemă,

car la parole est toujours réprimée
quand le sujet surmonte le disant,

cum spunea de mult cineva care nu era un adevărat poet, Francisc I, regele Franței.

Poetul ar fi, prin urmare, un fel de alambic eficace, care distilează în chip misterios esențele intuitive ale unui suflet de primitiv; bâlbâiala unui vis nevinovat ale cărui reprezentări se oferă conștiinței, se organizează și se consolidează grație talentului lui de inginer. Primitivul ni-l reprezintă atât de departe și deosebit de noi, că ne va uimi totdeauna această nevinovăție chintezențiată, adică adulterată. În trandafiriul transparent al inocenței pierdute a limbii, cum vom putea recunoaște toate nuanțele adăogate, toate culorile pe care le-a încorporat poetul pentru a simula albul în același timp curat și artificial?

Pentru a înțelege neliniștea poetului și a cunoaște uneltele de care dispune, nu e de ajuns să ne adresăm discursului literar, pentru că am depășit de mult epoca în care poezia și proza se supuneau, mai mult sau mai puțin, acelorași norme; în care proza, *prosa oratio,* adică discursul care merge de-a dreptul înainte, fără să se ocupe de cantități, știa totuși de prozodie și de armonii, și Cicero își pronunța discursurile cu acompaniament de harpă. Această vocație congenitală a armoniei nu ne e străină nici nouă, pentru că tolerăm și simțim muzicalitatea poemei în proză, și rima ne lipsește din ce în ce mai puțin. Simțim totuși deosebirea fundamentală a proiectului și a realizării lui, și a piedicilor pe care le întâmpină. Cum spune Valéry: „Limita prozei e formula algebrică" (sau, cum am spune noi, *quod erat demonstrandum*); „dar efortul, în limbajul ritmat, numărat, rimat, aliterat, întâmpină condiții cu totul străine schemelor gândirii".

Ruptura a intervenit între cele două voci ale discursului literar, aproape sub ochii noștri; dar caracterul deosebit al poeziei a fost discutat cu mult înainte, începând cu Platon. Pentru el, poeții au cusurul de a nu crea realități, ci fantasme, ceea ce l-a obligat pe filosof să-i surghiunească din Republica lui.

Nu e numai vina lui Platon: problema poeziei e atât de departe de înțelegerea noastră (bineînțeles, ca problemă, nu ca realizare), încât criticii ei mai vechi par a-și declina competența de la început. Cel mai cuminte e Montaigne, care recunoaște numai atât, că poezia „e mai ușor s-o faci decât s-o cunoști". Pascal, care a călcat adeseori pe urmele lui Montaigne, dar e în același timp și matematician, propune o soluție asemănătoare: „Nu se spune *frumusețe geometrică,* pentru că știm despre ce e vorba; dar nu știm în ce consistă încântarea care e obiectul poeziei". Și adaogă, pentru mai multă claritate: „Știm mai bine în ce consistă frumusețea unei femei decât frumusețea versurilor". Explicația nu mi se pare satisfăcătoare. Frumusețea poeziei, ca și a femeii, nu e în obiect, ci în mesajul pe care îl comunică și în asumarea lui de către un receptor posesor al codului corespunzător. Numai așa se înțelege de ce e greu pentru un european să vorbească de frumusețea unei femei Bantu sau Aino, care au cu siguranță receptorii lor, formați în alte culturi.

Tot așa scapă prin tangentă Boileau, bun judecător, dar care nu dispune nici el de o explicație coherentă: vorbește de poezie, de anumite „obscurități

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

elegante", de câte o „frumoasă dezordine" şi de cheia maestră a judecăţii clasice, care atribuie frumuseţea poeziei unui *je ne sais quoi,* adică unui mister al poeziei, pe care nici noi nu l-am descoperit. Ceea ce liniştеşte pe critici ca şi pe cititori e afirmaţia secolului clasic că poezia e fiica adevărului şi că limbajul ei e limpede ca apa de izvor. Addison va afirma, mai târziu, că nu există pe lume ceva mai umilitor ca un om „care are închipuirea turbure şi mintea în dezordine".

Secolul XVIII a fost desigur secolul cel mai opac pentru poezie. D'Alembert aprobă, dacă nu o creează chiar el, „legea riguroasă, dar dreaptă, pe care secolul nostru o impune poeţilor: nu mai recunoaşte ca bun în versuri decât ceea ce i s-ar părea excelent în proză". Vauvenargues, în capitolul lui despre invenţie, adică despre imaginaţie, afirmă că „un poet nu creează imaginile poeziei sale, ci le ia din sânul naturii şi le dă întrebuinţări diferente".În felul lui avea dreptate, pentru că literatura poetică a secolului a fost didactică şi descriptivă.

Hegel a eliminat cel dintâi ipoteca naturii asupra poeziei. După el, lumea exterioară, obiectele naturale nu fac decât să alimenteze intuiţia interioară, care e adevăratul izvor al poeziei. Poezia e o reprezentare spirituală, o imaginaţie care vorbeşte imaginaţiei şi are mai multă afinitate cu caracterul spiritual decât cu obiectele exterioare. Gérard de Nerval afirmă că sonetele lui „nu sunt mai obscure decât metafizica lui Hegel", dar coincide cu el în preferinţa pentru drumurile interioare.

Heidegger e autorul paradoxului care afirmă că poezia e anterioară limbajului vorbit. Ca orice paradox, trebuie să-l înţelegem şi pe acesta *cum grano salis*; de altfel ideea nu e cu totul originală, şi depinde în parte de Vico. Filosoful are dreptate,dacă plecăm de la ideea comună că poezia nu e un discurs care informează, ci un *stimulus* care ne obligă să participăm în mod real, dar intuitiv. Cum spune Hegel, enunţul nu e pus acolo decât ca să fie enunţat: în poezie, toate reacţiunile se produc în imaginaţie. Bun hegelian, Benedetto Croce stabileşte criteriile care deosebesc poezia de proză: În proză, imaginile sunt semne de concepte, ca în limbajul ştiinţific; pe când poezia exprimă sau reprezintă imagini care au capacitatea de a produce legături afective. Dar trebuie adăogat că opiniile lui Croce despre poezie au fost foarte discutate; aşa, de exemplu, afirmă că nu se poate stabili o distincţie între cuvinte poetice şi cuvinte prozaice; sau că ideile lui Vico asupra priorităţii poeziei nu trebuiesc înţelese în sensul lor material, ci ca o simplă imagine, ceea ce nu l-a împiedicat să vorbească de *la parola nella sua verginità e purezza, cioé la poesia.*

În schimb Heidegger e cu mult mai explicit. Stabileşte o corelaţie între fiinţă şi limbaj, contrarie concepţiei estetice a poeziei. Crede că arta e o metodă de cunoaştere a adevărului profund şi ascuns al fiinţei; că poetul consideră fiinţa într-un fel înrudit cu al gânditorului, dar „de pe înălţimi diferite". Afirmă, ca Vico, că „poezia e limba originară a unui popor" şi că limba se naşte cu poezia, care numeşte obiectele şi descoperă o lume. „În poezie (spune) omul se regăseşte la temelia existenţei sale. Atinge starea de odihnă infinită în care toate puterile şi legăturile sunt active". Nu trebuie totuşi să înţelegem din toate aceste indicaţii că universul exterior nu mai există pentru poet: dimpotrivă, poetul îl creează, fără să ţină seamă de realitate, cum fac copiii sau primitivii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E evident, din aceste citate, că o schimbare fundamentală s-a produs, de la Hegel la Heidegger, în atitudinea poeților și a criticilor față de misterul poeziei. Natura nu mai e un mister decât dacă o considerăm prin caleidoscopul simbolist și, în orice caz, din izvor s-a transformat în decor. Nici constrângerile nu mai sunt aceleași, deși critica nu dispreţuiește intereseul lor formal și tehnic. Din acest punct de vedere, e caracteristică atitudinea lui Nietzsche:

„Severa constrângere pe care și-o impuneau autorii dramatici francezi din punctul de vedere al acțiunii, al locului și al timpului, al stilului, al versului și al frazei, al alegerii cuvintelor și al gândirii, a fost o școală importantă... S-ar putea să pară absurd felul acesta de a-și pune singur lanțuri; dar nu există alt mijloc de a ieși din naturalism decât începând prin a se limita într-un chip cât se poate de strâns (și eventual cât se poate de arbitrar)".

Din punctul de vedere al lui Nietzsche, prezența constrângerii e mai importantă decât natura ei. Cât despre caracterul ei arbitrar, Paul Valéry e de acord cu filosoful german când afirmă că „toate cercetările privitoare la artă și la poezie tind să facă *necesar* ceea ce e *arbitrar* prin esență". Prietenul lui, André Gide, e de aceeași părere: „Arta e totdeauna rezultatul unei constrângeri" sau „Arta se naște din constrângere, trăiește din luptă și moare din libertate".

În ce privește natura constrângerii, explicațiile sunt numeroase. Pentru unii (Souriau) consistă din libertatea inteligenței, în opoziție cu natura, plecând de la ideea că în literatură, ca și în artă în general, mai multă libertate însemnează mai multă inventivitate. (Prin constrast, un matematician ca Hadamard declara că „noi suntem mai mult slugi decât stăpâni"). Nu lipsesc opiniile în „lumea plutitoare a literaturii" de care vorbește Ortega y Gasset. După părerea lui Jean Paulhan, e vorba de un mister banal: „E de ajuns să fii în dispoziție de poemă", și misterul vine imediat. Ca să fie completă și exactă, orice lege a poeziei ar trebui să conțină și misterul, care însă nu se lasă prins. R. Jacobson propune probabil o explicație a pretinsului mister, când afirmă că „funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței axei de selecțiune pe axa combinației". Dacă am înțeles bine, Jacobson introduce în limbajul denotativ sau logic un principiu de confuzie care combină în mod artificial noțiunile clar exprimate, cu alte noțiuni implicate numai în mod parțial, dar care evocă în mod automat imagini similare, mai potențate și mai expresive decât ideea exprimată cu toată uscăciunea realității.

Trebuie să mărturisesc că din toate aceste pseudoexplicații, mie mi se pare mai convingătoare definiția lui Alain, care, vorbind de Marcel Proust, face din poezie „o copilărie salvată". Se apropie de Vico și de Heidegger, ca și de ceea ce știm despre inteligența infantilă. Piaget a stabilit vârsta în care copilul „trece de la egocentrismul integral primitiv la elaborarea finală a unui univers exterior".

Copilul, ca toate animalele, asumă semnele naturale ca semne de adevăr și de realitate. Toți știm că în faza sensori-motrice, obiectele i se prezintă ca semne de ceva, înainte de a deveni, într-o fază mai târzie, obiecte individualizate: degetul mare e semn de supt, mătura e semn de încălecat, băltoaca din stradă e semn de înmuiat picioarele. Adevărul obiectului i se prezintă globalizat, potrivit unui modul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care se va repeta în semnul verbal al obiectului: significantul este vehicolul unui significat, şi conţinutul amândurora e realitate. Învăţătura semnelor verbale, care implică o concepţie a abstractului sau a absenţei, e plină de probleme şi de dificultăţi în care nu e nevoie să ne rătăcim aici. Una din aceste dificultăţi e cea semnalată de Marcel Proust: consistă din globalizarea significantului cu significatul, ca în cazul unităţii conceptuale *Parma*, interpretată de copil ca fiind la fel de determinantă şi de determinată pentru *Parma* şi pentru *violete*. Semnele verbale *Parma* şi *violete* sunt pentru el două aspecte sau atribute ale unui adevăr esenţial, descoperit cu ajutorul semnelor şi considerate de el ca o singură şi sigură realitate. Prin urmare, copilul globalizează şi în acelaşi timp crede în performativitatea globalizată a semnului verbal.

Această curioasă operaţie de globalizare a obiectului cu atributele şi circumstanţele lui nu e o greşeală a inteligenţei infantile, cum putem s-o considerăm acuma. Dimpotrivă, e cel dintâi criteriu ferm al inteligenţei, în drumul care duce de la nedeterminarea realităţii la descoperirea autonomiei obiectelor; care însemnează descoperirea universului şi implică prezenţa noţiunilor de spaţiu, de relaţie şi de cauzalitate.

Noi n-am păstrat amintirea acelor începuturi ale inteligenţei, care acuma ne fac să zâmbim. N-am păstrat-o, dar nici n-am pierdut-o, pentru că primele noastre concepţii ne revin uneori prin anamneză. Globalizăm, de exemplu, când, spectatori la circ, contractăm toţi muşchii când îl vedem pe dansatorul pe frânghie clătinându-se, gata să cadă în gol, ca şi când am putea să-l ajutăm sau ca şi când noi am fi el (acest exemplu a fost dat de Wallon, care însă explică încordarea prin capacitatea instinctivă de a imita). La fel globalizăm când, ascultând o compoziţie muzicală, recunoaştem în ea, fără să ne fi gândit la asta, valoarea adăogată compoziţiei de vreo amintire personală; sau când reproducem în mod real sau în închipuire gesturile care corespund unei acţiuni literare sau teatrale, participând în mod global la o *katharsis* de care nici nu ne dăm seama. Toate aceste dovezi de existenţă a unei conştiinţe sub-liminale, globalizează două sau mai multe semnificaţii într-un singur semn verbal, fără să mai ţinem seamă de faptul că sunt în acelaş timp şi definiţia metaforei în general. Se ştie, de altfel, că această structură mentală are un rol important în gândirea primitivă, în gândirea magică în general şi – de ce să n-o mărturisim? – în imaginaţia poetică.

Cred că era utilă amintirea acestei situaţii, care ar putea să pară străină de problemele noastre, ca să înţelegem că gândirea care globalizează e prima fază şi cea mai fericită a uceniciei semnelor verbale. Întorcându-ne la Marcel Proust, criticii lui au înţeles-o foarte bine. Deleuze descrie în mod pertinent situaţia scriitorului: „Protagonistul ignora la început anumite lucruri: le-a învăţat încet-încet, şi ajunge până la ultimele revelaţii. Bineînţeles că a trecut prin multe decepţii". Genette descrie cu mai multă precizie şi proprietate faza pe care eu aş numi-o a dezvăţului, cu „ieşirea dureroasă din solipsismul verbal al copilăriei", adică deşteptarea conştiinţei şi a judecăţii, în dramatica singurătate a Eului.

Această situaţie e dramatică numai din punctul de vedere al nostru, care e retrospectiv. Cum spunea Rilke: „Văzute de îngeri, vârfurile copacilor sunt poate rădăcini care beau cerul". La fel, descoperirea lumii în unitatea ei primordială e

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

probabil cea mai mare fericire pe care ne-a dăruit-o viaţa. Copilul îşi fabrică singur lumea, o descoperă şi-i dă formă. În condiţii normale, lumea fabricată mentalmente e o lume frumoasă şi o satisfacţie a închipuirii. În copilărie, Marcel Proust trăieşte bucuria numelor colorate şi vii care îi hrănesc imaginaţia: Guermantes, „cetăţuie fără trup, care nu era decât o panglică de lumină portocalie"; Gilberta, nume „acrişor şi răcoritor ca ploaia stropitorii verzi". Sau numele topice: Chantereine sau „regina care cântă", pe când, cum va şti mai târziu, însemnează „balta unde orăcăie broaştele"; Honfleur, care nu termină în flori, cum credea el, ci într-un fiord. Vârsta numelor e un loc vrăjit, plin de iluzii, care nu va dura decât atâta cât va dura şi imaginaţia globalizantă a copilului Proust. Viaţa e alta, din care copilul a înţeles că adevărul semnelor nu e cartea deschisă în care crezuse, în care şi-a dat seama că Balbec nu seamănă cu ce făgăduise numele şi ducesa de Guermantes e în realitate „la fel cu ceilalţi".

Pentru a ajunge la aceste concluzii, copilul a trebuit să treacă printr-o lungă ucenicie a dezvăţului, ca să distingă valorile diferite ale semnelor verbale. Psihologii admit că rectificările şi raţionalizarea tratamentului lingvistic al semnelor se produc şi se perfecţionează în faza de socializare a limbajului, când copilul începe să folosească semnele verbale nu ca instrumente constative, ci ca mijloc al comunicării şi al schimburilor. E şi epoca în care gândirea logică se separă şi se depărtează din ce în ce mai mult de gândirea magică şi primitivă.

Toate aceste observaţii nu ne depărtează de problema constrângerii, ci, dimpotrivă, ne apropie de soluţia ei. N-aş îndrăzni să afirm că această soluţie e un produs al unei anamneze; dar situaţiile sunt asemănătoare şi există între ele afinităţi elective care nu mi se par lipsite de interes.

Eliminat rolul primordial al naturii, câmpul poeziei rămâne pustiu sau, în cel mai bun caz, limitat la viaţa interioară, fără referinţă la realitate. Noua situaţie a potenţat în primul rând subconştientul, pe care nu putem decât să-l bănuim, şi starea de vis, care e cea mai accesibilă detaşare de contingent. Plecând de la experienţele poetice ale lui Rimbaud şi Lautréamont, suprarealismul a situat izvorul poeziei în vis şi în suprimarea facultăţilor conştiente, înlocuite cu inconştientul considerat ca o libertate a conştiinţei, şi cu eliminarea logicii, în favoarea scrisului automatic.

Pe poziţii cu totul deosebite, Edgar Poe, Mallarmé şi Valéry caută în vis autonomia totală a conştiinţei, care e în acelaş timp independenţa imaginaţiei şi constrângerea facultăţii de atenţie. Aceasta din urmă e recuzată repede de Valéry, pentru că „adevărata condiţie a unui adevărat poet e tot ce poate fi mai deosebit de starea de vis", pentru că nu e compatibilă cu atenţia de care are nevoie inspiraţia.

Studiile lui Paul Valéry sunt, în această privinţă, un adevărat pelerinaj în căutarea unui Graal inaccesibil. Nu se poate spune că n-a pus în această explorare mai multă atenţie decât poate ar fi vrut: pentru că a căutat pe multe drumuri, care nu l-au dus în realitate nicăieri, unde concepţiile lui să fie la adăpost. A studiat problema limbajului, făcând critica sărăciei lui, şi totuşi, ca mulţi alţii, a situat pe poet „la izvorul limbii". A declarat că un cuvânt poetic are o valoare intrinsecă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oarecum magică, dar nu s-a sfiit să spună că versurile lui au sensul care li se dă de cititor. „În pădurea fermecată a limbii, spune el, poeții intră dinadins ca să se piardă și să se îmbete de rătăcire... dar vânătorul care aleargă după adevăr, urmând un drum unic și continuu, riscă să nu vâneze decât propria sa umbră" și adaogă că datoria poetului e „să scoată din acest instrument practic o operă în mod esențial nepractică".

Dincolo de ezitări și de paradoxuri, căutarea lui Valéry e cea mai intensă și mai convingătoare. S-ar putea spune că, în lipsa unei arte poetice, Valéry ne-a lăsat o serie de afirmații care au valoare de legi. Într-una din ultimele lui publicații scrie: „Nu m-am referit niciodată decât la eul pur. Înțeleg prin aceasta absolutul conștiinței, care e operația unică și uniformă ca să te degajeze de *tot*, în mod automatic". Dar știe că eul e prizonier al unui univers circumscris. Eul pur și conștiința pură sunt numai postulate: pură, ar fi „prețiosul zero din scrisul matematic".

„Poetul (spune) trebuie să întreprindă o lungă, imensă și organizată dezorganizare a tuturor simțurilor". Constrângerea cea mai semnificativă e detașarea de contingent, anularea conexiunilor cu realitatea, ceea ce el numește „o perpetuă exhaustiune, o desprindere fără odihnă și fără excepție de tot ce apare, orice ar fi". Lecție care l-a entuziasmat pe Ion Barbu:

„Științificul consumă, într-o combustiune, conștiința obiectelor individuale, și nu păstrează decât rețeaua conexiunilor, care îi permit să opereze cu grupuri mari și cu categorii abstracte".

Dacă nu mă înșel, Ion Barbu e singurul poet care a urmat sfatul lui Valéry, creând exhaustiunile care dau forma înghețată a lumilor lui siderale și abstracte. Ca la Valéry, exhaustiunea e o ascеză, ca orice constrângere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SPECIFICUL LITERAR (II)*

Adrian Marino

3. SISTEMUL ŞI STRUCTURA LITERARĂ

Foarte curentă – în această sferă lingvistică reducţionistă şi derivată direct din aceste preocupări – este şi definiţia literaturii ca „sistem" şi „structură". Ea constituie încă una din modele culturale ale epocii. O dominantă a formulelor şi discuţiilor literare îndeosebi din deceniile şase şi şapte.

Punctul de plecare este definiţia limbii ca „sistem" ale cărui părţi „sunt şi trebuie considerate în solidaritatea lor sincronică", centrală în lingvistica lui Saussure. Un sistem are o logică proprie, legi specifice de funcţionare, un centru radiant şi organizator, o interdependenţă funcţională între părţi. Ideea este preluată pe scara cea mai largă până la banalizare.

Primele aplicaţii la literatură, în acelaşi spirit şi literă, fără a se putea vorbi de o înrudire directă, aparţin tot formaliştilor. Ei vorbesc de „opera litarară ca sistem" (I. Tynianov, 1927), de „sistemul procedeelor care transformă expresia verbală în operă poetică" (R. Jakobson). La acest lingvist, noţiunea se confundă cu literaritatea. Pentru I. Lotman, din generaţia următoare, literatura este un „sistem modelizant secund" (alături de artă, mit, religie), care se suprapune peste sistemul prim al limbii. Preluarea ideii de „sistem" în studii şi dicţionare devine cu totul curentă.

Unii au această intuiţie în mod independent şi o folosesc aproape metaforic (P. Valéry, R. Musil). Alţii, cei mai mulţi, o preiau în mod stereotip cu minime variaţii verbale: „sistem imanent", „sistem solar", „sistem dinamic", „articulare sincronică", „sistem sincronic literar" etc. Se accentuează în mod deosebit asupra coerenţei totale a operei literare, asupra unităţii sale funcţionale. Conceptul de structură-sistem pătrunde în cele mai variate cercuri. Inclusiv la teoreticienii literaturii din afara zonei strict lingvistice, la critici, comparatişti etc. Poate că aplicaţiile cele mai îndrăzneţe şi consecvente ale „sistemului" în literatură aparţin acestei ultime sfere. Dacă literatura este un „sistem total", unde „totul se leagă", ce împiedică – de pildă – definirea literaturii universale ca un astfel de sistem? Unii (inclusiv noi) au tras această concluzie „imprudentă", la antipodul oricărui istorism şi pozitivism radical. Propunerea n-a fost însă asimilată într-o perioadă de vizibilă „reţinere" neopozitivistă. Generalizările n-au în acest context bună presă.

Saussure n-a vorbit niciodată de „structură", ci doar de „sistem". Noţiunile sunt însă perfect omologabile şi întreg structuralismul secolului 20 se revendică

* Prima parte a studiului a apărut în R.I.T.L. nr. 2, 1994, p. 187–200 .

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 293-305, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la tezele sale: totalitatea solidară, sincronică, interdependenţa etc. De unde alternanţa şi substituirea circulară a celor două noţiuni coextensive: structurile sunt sisteme de relaţii latente, structura este un sistem corelativ, interdependent de relaţii reciproce, previzibile etc. Structura unui sistem şi sistemul unei structuri devin sinonime. Lingvistica modernă operează simultan cu ambele noţiuni. Ele sunt de o enormă frecvenţă în toate ştiinţele umane şi sociale.

Considerarea literaturii ca structură nu aparţine însă numai acestei direcţii. În cultura germană izvoarele sunt altele: fenomenologia şi „psihologia formei" (*Gestalttheorie*). Descrierea pe straturi a operei literare la R. Ingarden este *lato sensu* „structuralistă" (termenii analogi sunt: totalitate, organicitate, unitate). Studiile moderne îl integrează de altfel „structuralismului slav" alături de I. Mukařovský, pentru care structura literară eminamente dinamică include procedee şi un sistem de reguli şi norme interdependente supraindividuale. V. Mathesius poate fi de asemenea citat. Bineînţeles că marii poeticieni de această orientare celebri după 1960 (R. Jakobson, I. Lotman, M. Bahtin), dar şi mai înainte (L. Spitzer), vorbesc cu toţii de „structuri", „relaţii", „construcţii", „corelaţii" etc. Discipolii lansează cu enorm succes publicistic „analiza structurală", care devine o adevărată modă. Definiţiile alunecă însă în mod inevitabil – prin proliferare şi abuz – în vulgarizare.

În zona anglo-saxonă, schema şi dinamica ideii rămân aceleaşi: influenţă fenomenologică şi gestaltistă (R. Wellek – A. Warren) – cu o conştiinţă mult mai vie a tradiţiei istorice a ideii de „formă" şi „ structură", care nu sunt, nici pe departe, descoperiri de ultimă oră – apoi pur şi simplu „structuralistă". De unde, din nou, aceeaşi frecvenţă (şi monotonie) a definirii literaturii ca „structură verbală", „construcţie", „unitate", „coerenţă", „relaţii" etc. Se reia (de la formaliştii ruşi şi I. Mukařovský) şi ideea corelaţiei sistemelor, a sistemelor în sisteme: opera literară este integrată unor multiple planuri culturale, ideologice, social-istorice etc. De unde definiţia: „Literatura ca polisistem". Problema este întoarsă pe toate feţele, introdusă în manuale, lucrări de referinţă, dicţionare, în toate limbile de circulaţie, de unde este preluată epigonic mai peste tot. Mondenizarea publicistică (*Les matinés structuralistes!*) este evidentă. O iniţiativă personală de aplicare a unor teze general-structuraliste la o teorie a literaturii pe baze comparatiste poate fi, şi ea, în trecere semnalată, în cadrul puţinelor referinţe româneşti existente. Tentativa a rămas, practic, necunoscută în condiţiile de cenzură ale epocii.

Rezistenţa împotriva tezelor structuraliste vine din două direcţii. Cea dintâi se opune reducţionalismului radical, reducerii literaturii la un sistem lingvistic, la „un sistem limitat de combinaţii interne" (R. Wellek). Structuralismul nu este o cheie universală. Structuri şi criterii pur formale pot fi găsite peste tot, inclusiv în texte filozofice. Nu numai limbajul literar este structurat. A doua acuză structuralismul de dizolvarea individualităţii şi specificităţii operei literare prin definiţie unice. Opera literară constituie doar un aspect particular, individualist, al structurii generale. Argumentul întâlneşte pe cel clasic al criticii estetico-impresioniste, nu lipsit nici acesta de raţiune. Literatura, care doar exemplifică un sistem, este de fapt „pierdută". „Ea nu serveşte decât la înţelegerea sistemului", nu a personalităţii sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În reflexia literară română, structuralismul în sens larg şi îngust pătrunde pe două căi. Încă înainte de voga actuală s-a vorbit la noi de „corelaţii organice" şi de „tectonică". O expunere organică a „structurii operei literare", supraetajată (substructură, structură, suprastructură) a oferit – să spunem – şi autorul acestei cărţi într-un spirit de sinteză critică. Când valul structuralist inundă şi critica română, apar antologii, compilaţii, pline de idei cu totul curente, care regenerează însă limbajul critic. Lingviştii adoptă şi ei „structura", depistată în stilul literar, în limba contemporană etc. Criticii şi poeticienii folosesc şi ideea de „sistem cu reguli de funcţionare proprii, condiţionate din interior şi din exteriorul sistemului". Originalitatea – câtă este – stă în aplicaţii şi nu în principiile de bază.

4. SENSUL ŞI SEMIOTICA LITERARĂ

Vogii structuraliste îi urmează în mod inevitabil voga semiotică, derivată direct din cea procedentă. Noul limbaj de tip semiotic schimbă în mod radical definiţiile literaturii. Acestea – pentru a fi într-adevăr semnificative – se cer raportate în permanenţă ideii-cadru de specific literar. Limbajul scientist, foarte tehnic al semioticii ilustrează din plin reducţionismul terminologic şi conceptual al epocii.

Schema de bază – esenţială pentru înţelegerea noilor accepţii ale literaturii – este următoarea: limba este un sistem de semne (semiotic), iar caracterele semnului lingvistic sunt integral transferabile semnului literar şi deci literaturii. Fundamentele sunt puse însă în secolul trecut de americanii Charles Sanders Peirce şi Dwight Whitney. Primul propune o clasificare fundamentală a semnelor (iconic, indice, simbol), al doilea reafirmă caracterul arbitrar şi convenţional al semnului lingvistic. Relaţia fundamentală în jurul căreia se constituie întreaga semiologie este între semnificant şi semnificat conform terminologiei lui Sauasure. Acesta impune şi termenul de semiologie, care va alterna cu semiotica: „Ştiinţa care studiază viaţa semnelor în viaţa socială".

Un număr enorm de texte studiază semnul lingvistic. Reduse la esenţial, printr-o energică sinteză, obţinem o serie de note esenţiale. Ne reamintim că mai toate au un antecedent istoric, uneori chiar terminologic. Semnul lingvistic poate fi literal sau neliteral (figurat, poetic), explicit sau implicit. Orice semn (*signe*) are un sens, o semnificaţie (*signifié, meaning, Bedeutung*), un referent, respectiv un conţinut (*signifié*) şi o expresie (*signifiant*), fiecare având o „formă". Prin amplificarea acestei relaţii obţinem triunghiul semiotic: simbol-referinţă-referent. Conţinutul poate fi tradus prin conotaţie (semnificaţie, implicată şi asociată); semnificaţia specifică, în genere literală, prin denotaţie. Înţelegem imediat că problema sensului şi a semnificaţiei, problemă în acelaşi timp hermeneutică şi ontologică, respectiv a limbajului denotativ şi conotativ, devine capitală în semiotica literară. Semnificaţiile sunt plurale, polisemice, deci ambigui, proprietate literară esenţială. De mari implicaţii – în sensul autonomizării literaturii – este caracterul autoreferenţial, de orientare spre el însuşi, şi de a fi „arbitrar" (nemotivat, nu necesar) al semnului lingvistic-literar. Concepţia are o lungă istorie cu rădăcini

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

încă în antichitate. Tipologia semnelor lingvistice reia clasificarea lui Pierce şi ajunge la concluzia că opera literară le utilizează pe toate, cu o evidentă predilecţie pentru simboluri. Reducţionismul semiologic rezultă limpede din tendinţa restrângerii literaturii doar la calităţile semnului literar: el este, după alţii, perfect motivat, neconvenţional,iconic, figurativ, expresiv, nu indicativ etc.

Transferul ideii de semn literar asupra definiţiei generale a literaturii aparţine aceleiaşi metode. Încă la formaliştii ruşi şi la descendenţii lor direcţi literatura devine un „sistem de semne", iar arta un „fapt semiologic". Noţiunea capătă o mare extensiune şi ea acoperă acum, în realitate, ansamblul preocupărilor teoretico-literare. Şcoala de la Tartu (I. Lotman) extinde perspectiva semiologică la totalităţile domeniilor culturii. Ea devine, în deceniile şapte şi opt, o adevărată ştiinţă universală ca preocupări şi internaţională ca extindere, un fel de *ars magna* în sens medival-enciclopedic. În această arborescenţă de preocupări, „literatura" – artă a limbajului vehiculând un univers semnificativ – face o figură destul de modestă. Creaţie literară = creaţia scrisului. Dincolo de definiţia de bază, stereotipă („sistem de semne specifice", „obiect semiologic complex"), se spun puţine lucruri efectiv noi, terminologic vorbind, îndeosebi. Totul devine în primul rând – fenomen tipic secolului 20 – o problemă de limbaj critico-teoretic. Cât priveşte specificul literar, el s-ar reduce doar la o specificitate semiotică particulară şi esenţială. Concepţia dominantă, impusă îndeosebi de marele succes parizian al noii direcţii – propagată îndeosebi de R. Barthes şi epigonii săi francezi şi străini – este că specificitatea literaturii nu poate fi „postulată decât de o teorie generală a semnelor" (ipoteză saussuriană cu accentul pus pe *semnificant* – „le règne du signifiant" –). Expunerea cea mai organizată a acestui autor poate fi întâlnită în *Éléments de sémiologie* (1964). Lucrările introductive şi de sinteză sunt deosebit de numeroase.

Ambiguităţii semnului literar îi corespunde polisemia şi ambiguitatea manifestă a literaturii şi implicit a definiţiei sale, care evoluează – cum vom vedea – spre o adevărată criză şi totală dizolvare a ideii de literatură. Se oscilează, de pildă, între recunoaşterea unui dublu sistem denotativ şi conotativ, sau numai conotativ, a unui sistem semiotic primar şi secundar, care are ca bază limba. Se recunoaşte, în genere, că în opera literară cuvintele conotează mult mai mult decât denotează. Un mare accent este pus şi pe caracterul implicit al semnificaţiei. În contradicţie cu întreaga tradiţie terminologică a *literaturii,* elementul său specific ar fi doar tehnica semiotică, altfel spus formală: „Esenţa literaturii n-a fost niciodată altceva decât tehnica sa". Literaritatea, la fel, este asimilată procesului semiotic, semiotizării: o reprezentare care spune altceva decât pare că spune.

Distincţia dintre sens (fundamental, semantic) şi semnificaţie (personalizată, condiţionată de contextul spaţio-temporal, istoric determinată şi verificată) este profitabilă definiţiei literaturii, care reia în limbaj semiotic toate notele specifice limbajului şi structurii literare. Circularitatea accepţiilor devine din nou evidentă, adesea chiar redundantă. Întreg acest capitol „lingvistic" constituie de fapt, în secolul 20, o mare zonă liberă a locurilor comune. Se acceptă, în genere, că semnul literar trimite totodată *dincolo* de limbaj spre un *ailleurs*; că semnificaţia este totdeauna schimbată, indirectă, inversată şi mai ales implicită; că în literatură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cuvintele nu sunt doar semne, ci simboluri; că acestea sunt „hipersemne" dotate cu „supersemnificaţii" sau „hipersemnificaţii". Toate semnificaţiile sunt plurale, polisemice, ambigui prin definiţie. Este unul din postulatele „noii critici", nu foarte nou, dar afirmat cu mare energie şi mai ales de mare succes publicistic. Limbajul literar – şi deci literatura – se caracterizează printr-un mare coeficient de labilitate, indeterminare şi capacitate de interpretare simbolică. Totul în literatură pleacă de la deplasarea continuă a raportului dintre semnificat şi semnificant. Sensul literar se reduce la activitatea formală a semnelor.

Izvoarele unei astfel de concepţii – dominantă în întreaga critică şi teorie a literaturii de orientare linvistico-structuralistică-semiologică – nu sunt însă exclusiv lingvistice. Din nou trebuie reamintiţi formaliştii şi structuraliştii, îndeosebi slavi, din perioada anilor '30. Ei afirmă cu insistenţă (cu mult înaintea vogii actuale) existenţa unităţii indivizibile, indestructibile, a semnificaţiilor. La fel, realitatea ansamblului potenţial de semnificaţii al operei literare (J. Mukařovský, M. Cervenko), a structurii sale stratificate de semnificaţii (R. Ingarden). Un text se compune din elemente semnificative şi nesemnificative. Între straturi există şi zone vide, albe, nedeterminate, care invită la interpretări multiple. Polisemia şi ambiguitatea îşi găsesc în felul acesta o explicaţie semiotică. Fenomenologia anticipă întreaga teorie actuală a polivalenţei şi a existenţei posibilităţii sale multiple prin lecturi diferite, a operei literare.

Răsfrângerea directă asupra definiţiei literaturii se constată încă în această perioadă. Ea derivă din principiul estetic adoptat (J. Mukařovský: „Opera de artă este în acelaşi timp semn, structură şi valoare"), dar şi din unele observaţii empirice din sfera avangardei. Ezra Pound, de pildă, scrie total în afara preocupărilor semiologice. Totuşi el afirmă exact acelaşi lucru: „Literatura este limbaj încărcat de semnificaţii", „marea literatură este doar limbaj încărcat în gradul cel mai înalt de semnificaţie". În reflexia literară anglo-saxonă astfel de opinii se fac auzite destul de des în perioada anilor '50: „structură stratificată de semne şi semnifcaţii" (René Wellek). „Opera literară este un discurs în care o importantă parte a semnificaţiei sale este implicită" (Monroe G. Beardsley) etc.

Semiologia literară – mai mult „semiologică" decât „literară", în accepţia tradiţională a ideii de *literatură* – se constituie după anii '60 cu un mare succes de presă şi de public. Precursorii săi, complet uitaţi, aparţin semioticii simbolice din secolul 19. Ea impune o „revizie", de fapt doar o reducţie. Respectiv o trecere de la *mimesis* la *mathesis*, la *semiosis*. Deci la generalizarea propoziţiei că literatura implică totodată un „sens", fiind o „artă de semnificaţii". De la R. Barthes la G. Genette şi T. Todorov astfel de formule circulă din abundenţă. *Literarităţii* (devenită între timp o formulă „depăşită") îi corespunde acum *semnificanţa* (*signifience*), barbarism nu numai în limba română. Curentă este şi definiţia literaturii ca „producţie semnificativă" sau „practică semiotică". Literatura „are" şi „produce" un sens. „Semiotica literaturii" devine la ordinea zilei, prin cercetări de largă difuzare internaţională în toate limbile de circulaţie. Un semiolog de mare succes este Umberto Eco, eminent specialist şi în *public relations* (semiotice etc.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În mod paralel, concomitent şi aproape în aceiaşi termeni, îşi face apariţia şi o „definiţie semantică a literaturii". Tezele sunt aceleaşi: opera literară constituie un gest semantic global, implicit, multiplu. Ea reprezintă un „univers semantic" care se semnifică, autotelic, doar pe sine. De unde definiţia: „literatura ca artă a semantizării prin excelenţă" etc. Formulele se repetă în cele patru puncte cardinale. Cercetările se concentrează, încă o dată, asupra poeziei, considerată zonă semnatică privilegiată şi exemplară.

Obiecţiile împotriva semioticii literare – cu tendinţe evidente de exclusivitate şi proliferare de „reducţionism semiologic" – au încă o dată la bază respingerea reducţionismului, de această dată semiologic. Se propune, nu fără serioase justificări, reabilitarea semnificatului (a semnului semnificaţiei), care nu poate fi sacrificat mecanic şi mai ales în mod necesar semnificantului. Reacţiunea este motivată de faptul că, în perioada 1960-1970, „semnificantul contează mai mult decât semnificatul". Ea vine din două direcţii. Critica tradiţională – vezi polemica Barthes-Picard – respinge concepţia „operei literare ca o colecţie de semne ale cărei semnificaţii pot fi în altă parte". Obiecţia este curentă în critica şi mediile universitare tradiţionale, istoricizante, pozitiviste. Mult mai semnificative sunt rezervele din direcţia diametral opusă, a structuraliştilor şi semiologilor brevetaţi: dacă literatura este semn, ce o deosebeşte totuşi de celelalte sisteme de semne? Care este specificul său semiotic? Nu se poate totuşi atribui semnului literar şi semnului lingvistic aceeaşi semnificaţie. Literatura nu este numai semnificant. Analiza nu se poate menţine doar la suprafaţă, în zona formală pură. Potenţialul semnificativ al literaturii impune înlocuirea „semioticii" (literare) printr-o „simbolică" (literară). Nu este suficient să fii „implicit" pentru a fi şi „literar". Specificitatea este evacuată (semiologic) pe plan estetic şi valoric.

Supleţea şi sincronizarea inevitabil precipitată, caracteristică studiilor literare româneşti actuale (parafraza şi compilaţia nu sunt deloc excluse, dimpotrivă) face ca şi semiotica să câştige şi la noi adepţi numeroşi şi entuziaşti. Trecem peste studiile lingvistice (Paul Miclău, I. Coteanu), pentru a reţine – ca şi până acum, în mod foarte schematic – doar aplicaţiile literare. Cele mai personale (S. Marcus şi elevii săi) se referă la folclor şi personajele dramatice. Şi noţiunea de „semn poetic" devine curentă, în spirit docil franco-parizian. Se constată şi o oarecare influenţă italiană, al cărei herald publicistic este Marin Mincu. Acesta procedează prin interviuri şi prefeţe introductive de corectă vulgarizare. O *Introducere în semiologia literară* de Maria Carpov (1978) rezumă noua disciplină, cu discipoli convinşi (I. Mavrodin, L. Ciocârlie, foarte epigonic, etc.). Poate fi anexată semiologiei româneşti şi o contribuţie a lui Al. Ciorănescu (*Troisième articulation: la litterature*)?. Probabil că nu. Un inventar atent se opreşte doar la anul 1979. Amintim şi cercetări cu intenţii filozofice precum şi unele incursiuni în zona sensului şi semnificaţiei în încercările hermeneutice introductive ale autorului acestei lucrări (trimitere pur bibliografică, fără relief deosebit).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

5. COMUNICARE LITERARĂ

Integrarea în teoria generală a comunicaţiei şi informaţiei reprezintă faza de maximă scientizare pozitivistă a *literaturii* în secolul 20. Este zona cea mai aridă din întreaga noastră *Biografie*. Se observă, în acelaşi timp, o îndepărtare totală de tradiţia terminologică a ideii de literatură. Noua terminologie introduce elemente radicale inedite, insolite. Reţinem într-un spirit de sinteză doar implicaţiile imediate şi directe asupra înţelegerii şi definiţiei literaturii. Nici poeticianul, nici scriitorul nu sunt, ca să reluăm o expresie a lui M. Bahtin, „ingineri de comunicaţii"...

Comunicarea literară constituie un aspect particular, specific al comunicaţiei lingvistice, a cărei schemă îşi propune să surprindă acest proces în toată complexitatea. Literatura face parte, efectiv, dintr-un proces cu aspecte şi dimensiuni intercomunicative evidente. Schema cea mai elaborată dezvoltă modelul triadic al lui K. Bühler (1933): funcţie expresivă (emotivă), conativă (orientare spre destinatar) şi referenţială. Ea aparţine lui R. Jakobson (1960): emiţător (*sender, destinateur*), context, mesaj, contact, cod, destinatar (receptor). Este evident că autorul de literatură emite un mesaj (sau o „informaţie"), printr-un cod (sistem de convenţii şi norme), destinat unui receptor (public, cititor). Canalul prin care se transmit toate acestea este limbajul literar. Esenţa comunicării este mesajul (polisemic, supus unei codificări multiple). El transmite o anume informaţie artistică.

Limbajul joacă în literatură – am consemnat deja acest fapt (A, II, 2) – un rol nou, specific. Formaliştii ruşi, apoi structuraliştii, insistă în mod deosebit asupra ideii de *funcţie,* extinsă la totalitatea elementelor componente ale operei literare: „În schimbarea continuă a funcţiei se manifestă adevărata viaţă a operei literare" (B. Tomaşevski, 1928). „Ceea ce face din literatură o artă" este această „calitate specifică": „funcţia estetică" (J. Mukařovský, 1934). Funcţia estetică a limbii se deosebeşte de comunicarea propriu-zisă prin „caracterul figurativ" şi mai ales – element esenţial – prin „situarea semnului (lingvistic) în centrul atenţiei" (J. Mukařovský, 1934). Peste aceste propoziţii esenţiale se vor spune foarte puţine lucruri noi începând din deceniul şase.

Format în ambianţa formalismului rus, R. Jakobson afirmă şi el că „poezia este limbajul în funcţia sa estetică" (1919). Abia după decenii apare formula de mare succes: „Accentul pus pe mesaj în sine este ceea ce caracterizează funcţia poetică a limbii". Acest autotelism are rădăcini adânci, reformulat cu claritate încă în secolul 19. Toate teoriile estetizante ale secolului trecut („arta pentru artă" etc.) nu spun altceva. O altă formulă de mare audienţă aparţine lui Marshal McLuhan: *The Medium is the Message* (1967): mijlocul de informaţie este propriul său mesaj, o emisiune radio sau T.V. vorbeşte prin ea însăşi, despre ea însăşi şi în acelaşi timp despre mesajul transmis. Literatura face parte din *media* şi totuşi ea nu este nici radio, nici T.V. Teoria comunicaţiei reprezintă de fapt o negare implicită a specificităţii literaturii în ciuda tendinţei de a reformula în spirit modern, în epoca tehnologiilor avansate ale comunicaţiilor de masă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Principiile de bază – fie şi nemediatizate – sunt de reţinut, în consonanţă, de altfel, cu întreaga teorie modernă a limbajului. Comunicarea literară implică imagini „neautomatizate" (teza clasică a formalismului rus). Mesajul poetic este stimulat de o surpriză, o ruptură, un fenomen „straniu" de limbă, o „deviere", o „dezordine", un „zgomot" (*noise*). El este prin definiţie individual, singular – fundamental deosebit – în această perspectivă – de mesajul curent, uzual, cotidian. Astfel de precizări se întâlnesc peste tot. Relaţia centrală este între emitent şi destinatar, de tip Eu-Eu (autocomunicare) şi Eu-El (comunicare de transmisie), teoreticienii comunicaţiei punând accentul fie pe comunicare personală, fie pe destinaţia şi comunicarea pragmatică socială. De mare importanţă, plină de urmări pentru definiţia literaturii, este şi precizarea – foarte insistentă la R. Jakobson şi la cei ce-l urmează, deosebit de numeroşi – cu privire la funcţia poetică: ea este doar o componentă, o dominantă a comunicării literare, care poate fi întâlnită în tot felul de texte.Rezultă că literatura este prezentă de fapt peste tot, ceea ce ne întoarce – la o rotire superioară a spiralei – la vechea definiţie: literatura ca totalitate a scrierilor. Ea reapare, astfel consolidată, cum vom vedea în alt loc, şi în secolul 20. Mulţi poeticieni adoptă această concluzie plină de urmări.

Conştient sau nu, teoreticienii comunicării literare se integrează şi prin alte aspecte schemei generale a ideii de literatură în desfăşurarea sa modernă. Ideea de cod, care predomină, face parte dintre acestea. Asemenea limbajului literar, orice nou cod se opune codurilor anterioare existente. Rezultă deci că fiecare operă literară ar avea propriul său „cod", care este unic, în principiu irepetabil. Aceasta ar fi schema de bază, radicală, contestabilă totuşi din perspectiva materializărilor diferite ale codului (sistemul genului literar al epocii, al literaturii naţionale). Nu există, de fapt, un cod unic al literaturii. Acesta doar se suprapune – prin diferite medieri – codului lingvistic. Cu definiţia artei ca sistem modelizant secundar ne-am mai întâlnit. Literatura ar fi prin urmare al doilea cod suprapus peste cel al limbajului. Mesajul său se identifică cu propriul său cod (reluare a tezei mesajului centrat asupra sa însăşi), cu mesajul în cod (variantă şi ea: codul este mesaj). Autotelism reafirmat în termeni tehnici, de altfel bine cunoscut.

În acest context, „literatura este comunicare" devine o definiţie curentă. Ea este adoptată nu numai de lingvişti, teoreticieni formalişti, dar şi de specialişti ai comunicaţiilor de masă, în primul rând ai celei scrise, imprimate prin carte etc. Formulele cele mai obişnuite sunt: „act de comunicare", „sistem de comunicare", „comunicarea simplă a unui autor". Problema esenţială este, bineînţeles, definirea literaturii, a literarităţii, în actul de comunicare. Literatura implică, aşadar, o comunicare „specializată", „nondiscursivă şi neconceptualizată". Ea foloseşte „forme" literare şi limbaj „simbolic". Existenţa sa constituie o anomalie în cadrul şi modelul comunicării obişnuite, situându-se „departe de un cod literar (bine) clasat". Literaritatea este definită de actul integral de comunicare, repetabil sau recuperabil (*recoverable*), multiplu şi „duplicitar". Se reia modelul Jakobson şi se atribuie fiecărui segment al comunicării o mare capacitate de oscilare, de *duplicity*. „Opera literară" este cea în care „literaritatea este dominantă", dar nu exclusivă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Contribuţia cea mai însemnată – care face ca definiţia literaturii să progreseze şi să se imbogăţească într-adevăr – este recunoaşterea rolului funcţional, indispensabil, al receptorului. Este principiul de bază a ceea ce se numeşte acum „ştiinţă literară empirică" (un reprezentant activ: Siegfried J. Schmidt). Ceea ce se înţelege prin „literatură" nu mai depinde exclusiv de emiţător (autor), ci mai ales de receptor (public, lectură critică etc.). Faptul fusese presimţit şi chiar anticipat de unele reflexii (literatura = comunicare verbală), inclusiv sociologice, anterioare, dar abia acum este integrat unei teorii coerente. Comunicarea literară este „dialectică", inclusiv în sensul recunoaşterii procesului de *feedback*: „Când nu există *feedback* nu există fenomen literar. Comunicarea în sens unic nu este literară, comunicarea cu mesaj returnat este literară" (R. Escarpit). În acest mod, opera literară, *literatura* se precizează, se completează şi se defineşte în şi prin „procesul receptării în cititor". Concepţia are mari urmări asupra înţelegerii procesului heteronomiei operei literare şi – mai ales – a literaturii critice (A, V).

O altă notiune specifică teoriei informaţiei este *entropia*. Literar ar fi discursul care nu şi-a epuizat entropia, astfel spus posibilitatea multiplă de semnificaţie. Când entropia se epuizează, sensul este definitiv fixat, discursul nu mai este recunoscut ca „literar". Literatura se caracterizează printr-un grad înalt de imprevizibil, printr-o „entropie maximă", inepuizabilă. Reapare deci încă o dată teoria surprizei, a „aşteptării decepţionate", asimilată unui grad maxim de singularizare, diferenţiere, improbabil şi fugă de locul comun. Coeficientul ridicat de informaţie imprevizibilă este chiar cheia de boltă a definiţiei.

Cum era şi de aşteptat, teoria comunicării şi informaţiei asimilează şi alte concepte literare tradiţionale. Mai întâi, „frumuseţea este informaţie" (I. Lotman). Comunicarea şi informaţia literară sunt fenomene estetice cu valoare artistică. Ultima noţiune este redefinită în acelaşi sens: „Nu există alt criteriu serios a ceea ce s-ar putea numi «valoarea» unei opere decât numărul şi varietatea lecturilor pe care ea le permite fără ca entropia să se epuizeze" (R. Escarpit). Comunicarea produce „plăcere" (emoţie) literară, altă noţiune clasică redescoperită (R. Barthes). A defini „literatura ca o rafinare sau elaborare a elementelor comunicării" înseamnă a asimila, în esenţă, teoria comunicării cu a formei estetice. Ideea de gratuitate, inutil, „dezinteresare" nu lipseşte nici ea: „poezia computerizată" este prezentată, de pildă, ca un „act de comunicare dezinteresată".

Există şi obiecţii serioase care neagă existenţa comunicaţiei propriu-zis „literare". Se potriveşte termenul de „comunicare" pentru ceea ce face efectiv scriitorul, poetul? Unii lingvişti se îndoiesc, şi pe bune motive. Comunicarea are două înţelesuri esenţiale: a comunica *ceva* şi a *comunica cu cineva*. Ambele situaţii sunt mult prea generale şi depăşesc specificitatea actului literar. O serie de proprietăţi ale limbii fac posibilă comunicarea literară fără să se confunde cu ea. Creaţia literară este mai curând un mesaj fără comunicare. O „intenţie" reală de comunicare adesea nici nu există, sau este foarte confuză. Scriitorul doar se exprimă, el nu (se) comunică. În cazul comunicării conţinuturilor sufleteşti imaginare, termenul de comunicare devine foarte aproximativ şi doar metaforic. Informaţia reală este altceva. Funcţia poetică poate adesea nici să nu funcţioneze. Limbajul, în literatură, este nu numai comunicativ, ci şi expresiv. Alteori,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

comunicarea trece chiar dincolo de intenţia autorului (opera îşi impune propria sa „intenţie"), dincolo de limbaj („limbajul tăcerii", să spunem). Comunicarea „reală" se dezvoltă într-o serie de acte de recepţie reînnoită şi schimbătoare. Din toate aceste motive identificarea celor două noţiuni devine excesivă. O disociere limpede între opera, textul literar şi comunicarea literară, deci, se impune. De orice model „cibernetic" al comunicării, de „imperialismul codului şi de fetişismul semnificatului" de asemenea.

Bineînţeles, toate aceste noţiuni foarte moderne pătrund din plin şi în lingvistica şi teoria literară românească. Se vorbeşte în mod curent de cod şi decodare, de mesaj şi comunicare (se observă că funcţia poetică intervine totuşi în dauna comunicării), de varianta literară în codul lingvistic etc. Tudor Vianu observase şi el (1941) că limbajul are o dublă intenţie: cine vorbeşte „comunică" şi totodată „se comunică". Faptul lingvistic este unul de comunicare intercomunitară. De unde şi definiţia stilului: „Ceea ce vom numi «stilul» unui scriitor va fi ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic". „Paradoxul poeziei" se explică în acelaşi mod. În termeni structuralişti, literatura „se strecoară", exploatează un sistem străin, care nu-i aparţine, dar care o precede: limba, cu funcţia sa fundamentală de comunicare. Astfel de preocupări de pură sincronizare continuă.

6. LITERAR ŞI NELITERAR

Acest efort energic de clarificare a specificului literar – foarte insistent pe întreg parcursul secolului 20 – are drept scop stabilirea unui sau unor criterii precise de disociere a domeniului literar de cel neliterar, a *literaturii* de *neliteratură*. Preocuparea s-a impus prin simplă determinare logică, într-o formă sau alta, încă din antichitate. Ea s-a afirmat cu intensitate variabilă de-a lungul evoluţiei istorice a ideii de literatură. Dar abia acum, în secolul nostru, problema ajunge la o maximă claritate conceptuală şi la rezolvarea sa metodică. Se profilează în acelaşi timp şi riscul ca predominarea unui criteriu sau altul să devină nu o dată (explicit sau implicit) dogmatică, rigidă şi deci intolerantă.

În mod elementar şi aparent tautologic, preocuparea se traduce prin folosirea unor expresii extrem de frecvente ca: „literatura este în primul rând literatură" (*primarly literature*), „literatură propriu-zisă". Ceea ce duce la separarea imediată a literaturii de opusul său: „nonliteratura", „extraliteratura" (sau „extraliterarul"), „pseudo-literatura", „literatura neliterară" etc. De unde apariţia de noi discriminări şi definiţii în primul rând de ordin negativ: „în afara literaturii", „ce nu este literatură", urmate de studii asupra „limitelor" şi „graniţelor" literaturii: ideea de literatură defineşte un grup de texte deosebite de alt grup de texte. În acest mod procedează şi fenomenologia. Este chiar raţiunea sa de a se aplica literaturii. Ea urmăreşte să stabilească ceea ce aparţine operei literare şi „ceea ce nu aparţine operei literare", „frontierele" operei literare (R. Ingarden).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe parcursul *Biografiei* noastre ne-am întâlnit cu o gamă largă de criterii. Cele mai frecvent invocate, toate din sfera specificului literar – noţiune formată şi consolidată prin chiar invocarea acestor principii – aparţin în primul rând domeniului „artistic". Literatura este „frumoasă", „beletristică" sau nu există. Acest criteriu o diferenţiază, în acest plan, de restul publicaţiilor neestetice specializate în alte domenii (*Sachliteratur, Sachbücher*). El singur conferă „calitate" şi „valoare" literară.

Literatura este o „artă. Domeniul său este cel „artistic". Opusul său este „nonarta", tot ce nu este „artistic". Şi această disociere se întâlneşte adesea atât la poeticienii de inspiraţie formalistă, cât şi de formaţie clasică ori fenomenologică. Între domeniul artei (*Kunst*) şi al nonartei (*Unkunst*) este pusă în lumină tot mai frecvent, în ultimele decenii mai ales, o zonă intermediară: există scrieri, precum jurnale intime, „intermitent literare" / „intermitent factuale". Cele denumite *Kitsch* intră la fel în aceeaşi categorie. Disocierea de acest tip are o mare valoare funcţională în epoca modernă deoarece recunoaşterea „literaturii artistice" (*Kunstliteratur, Literatenliteratur*) face posibilă identificarea şi eliminarea domeniului concurent în plină proliferare: „literatura distractivă" (*Unterhaltungsliteratur*), „trivială" (*Trivialliteratur*), de „masă" etc. Vom reveni pe larg asupra acestor categorii atât de tipice secolului 20. Ele sunt cunoscute din secolul anterior şi chiar mai înainte.

Criteriul literarităţii a fost scos pe primul plan, se ştie, de studiile formaliste. Prezenţa sa într-o operă decide în mod esenţial ce este şi ce nu este literatură, chiar dacă nu întreaga operă realizează literaritatea. Oriunde există literaritate există însă şi literatură. Când ea lipseşte, îşi face apariţia „caracterul nonliterar", care neagă pe cel literar. El este definit uneori de poeticienii formalişti ca „literatură factuală". Totul stă în procedeu, în modul de prezentare al imaginilor, („dezautomatizare", „defamiliarizare" etc.). El singur decide diferenţa dintre literar şi nonliterar. Întreaga analiză a funcţiilor limbajului şi a comunicării literare duce la aceeaşi concluzie inevitabil circulară. Unele aspecte ale limbajului sunt literare, artistice, altele doar de simplă comunicare practică. Linia de demarcaţie desparte deci limbajul literar de cel neliterar, practica literară verbală neliterară de cea literară.

Acest radicalism, pe care-l vom regăsi reformulat cu putere în toate definiţiile moderne ale autonomiei literaturii (A, III) – întâlnite şi anterior – are şi baza sa ontologică. Literatura-literatură singura este „adevărată", *in se, per se*. Tot ce nu aparţine acestui domeniu cade sub el (de unde „subliteratura") sau dincolo de el (de unde „paraliteratura"). Aceste discriminări nu sunt numai logice, ci în primul rând esenţiale, ontologice. Există o diferenţiere ontologică între aceste categorii de scrieri (opere). Fenomenologia vorbeşte şi ea de „ontologia operei literare". De unde şi alte discriminări în acelaşi spirit: literatură adevărată şi neadevărată (*echt/unecht*), absolută şi normală, intensivă şi extensivă. Ultima formulă anticipă de fapt vechea şi inevitabila definiţie a literaturii ca totalitate a scrierilor. Literatura adevărată este reală, cealaltă doar „aparentă".

Am constatat de-a lungul epocilor, dar mai ales în secolul 20, frecventa şi neta deosebire dintre literatură şi poezie. Ea are ca bază acelaşi radicalism al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

distincției *poetic/non-poetic*. Reprezentantul tipic modern este B. Croce, pentru care poezia este „nonliterarul" absolut: *poesia e non poesia*. Altfel spus, diametral opusă literaturii, care rămâne doar „partea mare și nobilă a culturii și civilizației umane". Influența sa, foarte puternică, produce în continuare „poezie literară", operă de imitație (cultură) și emulație, de „fabricație", dar lipsită de spontaneitate, naivitate și lirism genuin, adică de esența poeziei. „Poezia operă de adevăr, literatura operă de civilizație". Ne reamintim că, în această perspectivă, poezia constituie însuși absolutul, idealul și chintesența artei literare, în genere a „literaturii" în toate accepțiile trecute în revistă. Acest mod de a raționa este mult mai răspândit decât se crede. În teoria literară germană, cel puțin, total în afara influenței lui B. Croce, Heidegger distinge și el între poezie și „litere frumoase", „literatură" („*Dichterisch wohnt der Mensch...* "). Este de fapt un loc comun al teoriei literare actuale (*Schriftstellerisch/Dichterisch*). Poezia se opune „prozei", „literaturii banale", „publicistice", „intelectuale", „savante", „scrisului discursiv" etc. Peste tot întâlnim astfel de disociații esențiale, nu totdeauna privite cu atenție.

Concluzia este limpede: „literar" și „neliterar" se confundă în cele din urmă, în această perspectivă, cu „poetic" și „nepoetic". Este punctul maxim de evoluție și conceptualizare al problemei specificului literar. Ea își găsește expresia cea mai limpede în deceniul patru, în lucrări ca *Poesia e non poesia* de B. Croce (1934) sau *Grenzen von Poesie und Unpoesie* de O. Walzel (1937). Dar ca orice tipologie radicală, ea stă doar pe criterii și distincții pur logice sau pe o experiență strict interioară, cvasi-mistică, intransmisibilă, deci indemonstrabilă. Or spiritul literar al epocii contrazice tot mai mult, prin relativismul, funcționalismul și pragmatismul său, o astfel de soluție.

S-ar zice că estetica și critica secolului 18 au „epuizat" întreaga problemă a „sistemului artelor", în interiorul cărora – în orice ipoteză – literatura își are locul său specific, incontestabil, prin determinarea genului proxim și diferenței specifice. Tot ce se gândește încă, în termeni pur estetici, despre specificul literar și neliterar, se dovedește, după această perioadă, de o valoare destul de redusă. Interesul deosebit al secolului 20 se îndreaptă de fapt, în acest domeniu, nu spre disocierea, ci spre „corespondența" artelor. Tendința este chiar de dizolvare sau de amalgamare a literaturii într-o serie de relații cu muzica, pictura etc. Problema ajunge în cele din urmă pe mâna „literaturii comparate", care face în ultimul timp o adevărată pasiune din „compararea" „literaturii și a celeilalte arte", obiect de studii istorico-literare, bibliografii, colocvii, congrese. Ceea ce lipsește însă în mod evident, și în primul rând, acestor „comparatiști" (în genere obscuri) este o precisă și explicită definiție (comparatistă sau nu) a literaturii, în una sau alta din accepțiile sale istorice. *Cine* „compară" *ce*? Și mai ales *de ce?* La ce concluzii teoretice se ajunge? Mister...

Dificultatea – enormă – a disocierii *literar/neliterar* nu constă totuși în stabilirea unor categorii abstracte, ci în recunoașterea realității lor în materia vie a literaturii. Din acest punct de vedere – pur practic, experimental – scepticismul este îngăduit. Linia de demarcație dintre literar și neliterar este, într-adevăr, „fluidă", greu de trasat. Cele două domenii sunt în permanentă mișcare, fenomenele de interferență frecvente. „Literarul se continuă în neliterar". Literaritatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

limbajului constituie o realitate intrinsecă. Prezentă peste tot, atât în operele „literare" cât şi „neliterare", ea face ca diferenţa rigidă să dispară. Cu atât mai dificilă devine disocierea *poetic/nepoetic*: „Frontiera care separă opera poetică de ceea ce nu este opera poetică este mai instabilă decât frontiera teritoriilor administrative ale Chinei" (vechi) (R. Jakobson). Astfel de observaţii sunt frecvente (şi justificate). Ele nu fac decât să confirme, de fapt, vechea şi permanenta definiţie a literaturii ca totalitate de scrieri. Dacă nici un domeniu nu rămâne în afara „poeticului", dacă „aspectele heteronomice ale operelor lingvistice sunt acceptate ca literare", rezultă că acesta se dilată mereu. Amestecul de genuri şi stiluri de epocă favorizează aceeaşi definţie *sans rivages*. De unde includerea în literatură a „câmpului întreg al experienţei verbale" (N. Frye). Vom vedea pe parcurs că în acest sens lucrează şi întreg sistemul de determinări heteronomice şi culturale ale literaturii. El introduce în permanenţă norme şi deci criterii noi, mobile, funcţionale, istoric determinate, de disociere.

Întreg acest proces şi progres literar al definiţiei specificului literar face ca vechiul, istoricul criteriu al disocierii *literatură/cultură* să fie părăsit. *Literatura* nu se mai desparte – cum am văzut de-alungul „biografiei" noastre – de *cultură*. Problema, în secolul 20, nu se mai pune în termenii săi tradiţionali. Totuşi, reminiscenţe din vechea schemă se mai păstrează încă. Este ceea ce dovedeşte, cum am văzut, tenacitatea termenului de „litere frumoase" (*belles lettres*), cu unele accepţii care, s-ar spune, nu vor încă să piardă definitiv partida. Uneori, *belles lettres,* în sens estetic, se opun în continuare *literaturii*. De unde precizarea: „Disting literatura de literele frumoase", în înţelesul lor tradiţional. Alteori, în acelaşi spirit (precum la B. Croce), *lirica* este gândită la antipodul lui *bella letteratura*. Până la urmă, tot un criteriu foarte solid şi foarte tradiţional pare să reziste cel mai bine prin simplitatea sa invulnerabilă: singura disociere categorică este doar *scris/oral*. Tot ce este scris aparţine *literaturii*, de orice gen şi conţinut (inclusiv istoric, filozofic etc.). De unde concluzia prin implicaţie: producţia orală, naturală etc. nu este, de fapt, „literatură".

Bineînţeles, aceeaşi problemă se pune şi reflexiei literare româneşti, şi încă de la începuturile criticii estetice (T. Maiorescu). Ce „intră" şi ce „nu intră în cadrul literaturii" devine de fapt principiul de bază, deoarece doar el fixează obiectul esteticii, criticii şi istoriei literare. Fenomenul se observă foarte bine mai ales la G. Călinescu, în elaborarea şi justificarea *Istoriei* sale, în *Prefaţă*, apoi în *Compendiu*, unde respinge obiecţiile „cu totul exterioare literaturii". El recomandă – ca şi E. Lovinescu – disocierea valorilor („planurile se separă"). Primul studiu relativ sistematic, destul de tardiv (scris pe baza „autorităţilor" epocii), aparţine lui Silvian Iosifescu (*Literar şi nonliterar*, 1969), fundament al cercetării *Literaturii de frontieră*. Generaţia ultimă acţionează, de fapt, dincolo de influenţe, conform logicii interne a sistemului literaturii, care tinde la recuperări şi totalizări continui. Se recunosc deci şi la noi, în studii meritorii, de evidentă iniţiativă locală, realităţi ca : *Expresivitatea involuntară* şi *Imanenţa literaturii* (E. Negrici, 1971, 1981), literatura *Marilor corespondenţe* (L. Ciocârlie, 1981), „literatura documentelor" (Al. Săndulescu, 1976). Criteriul ferm, ca peste tot de altfel, rămâne însă instabil şi deschis. Dificultatea, reală, are şi unele aspecte pedagogico-literare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROCESUL DE CONSTRUIRE A PERSONAJULUI POSTMODERN: O ETICĂ A ALTERITĂŢII (I)

Thomas Docherty*

„... I do beguile
The thing I am by seeming otherwise"

(W. Shakespeare)

A devenit deja un truism faptul că proza postmodernă pune sub semnul întrebării cea mai mare parte dintre elementele naraţiunii pe care o mai veche practică le lua drept bune. Noţiunea de „personaj" nu face excepţie; precum dizidenţii politici ai regimurilor totalitare, „personajele" au început să dispară. Dar această „dispariţie" a devenit ea însăşi o componentă esenţială a artei postmoderne şi nu este pur şi simplu rezultatul unui „asalt asupra personajului"[1]. În toate abordările precedente ale procesului de construire a personajului** predomină o singură dichotomie: aparenţă *versus* realitate. Urmărirea unui personaj de către cititor a fost întotdeauna un proces prin care cititorul învaţă să investigheze şi să aducă la lumină adâncimile obscure ale esenţei individuale. El citeşte prezentarea personajului ca pe un simplu „index de implicaţii"; procesul lecturii impune revelarea acelor implicaţii, ale „adâncimilor" sau idiosincraziilor personajelor particulare, individuate. Astfel se construieşte, ca element distinct al naraţiunii, personajul. Însă, sub influenţa filosofiei existenţialiste, noţiunea de realitate esenţială a fost în mod constant pusă sub semnul întrebării în naraţiunea postmodernă. Rezultatul, în termeni caracterologici, este dublu: mai întâi, paradigma „aparenţă *versus* realitate" a fost înlocuită de „aparenţă/ apariţie *ver-*

* THOMAS DOCHERTY, născut la Glasgow, în 1955, profesor de literatură engleză la University College din Dublin, este autor al volumelor *Reading (Absent) Character* (1983), *John Donne, Undone* (1986), *On Modern Authority* (1987), *After Theory: Postmodernism/Postmarxism* (1989) şi a numeroase articole de teorie literară. Totodată, este editorul şi semnatarul prefaţei volumului *Postmodernism: a Reader* (1992) precum şi editor general al seriei *Postmodern Theory*, publicată la editura Harvester-Wheatsheaf din Dublin. Acest articol face parte din volumul *Postmodernism and Contemporary Fiction*, B.T. Batsford Ltd., London, 1991, editat şi prefaţat de Ed. J. Smyth. (N. trad.)

[1] Maddox, James H. jnr., *Joyce's Ulysses and the Assault upon Character*, 1978, New Brunswick.

** Autorul propune înlocuirea conceptului de „personaj" cu conceptul procesual şi mai dinamic de „construire a personajului" (*characterisation*), şi implicit ideea de personaj ca „produs finit" cu cea de personaj ca proces; în procesualitatea construirii personajului, conform teoriei lui Thomas Docherty, se îmbină două nivele ontologice: nivelul estetic (cel al personajului din text) şi nivelul istoric (al cititorului real). (N. trad.)

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 307-318, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sus disparenţă/ dispariţie"; în al doilea rând, personajul niciodată nu *este*, ci e mereu *pe punctul-de-a fi* şi amânat continuu. Acest caracter evaziv al personajului, se sugerează deseori, face naraţiunea postmodernă, într-un anumit sens, „ilizibilă", iar mulţi cititori o consideră greoaie întrucât le dezamăgeşte aşteptările în privinţa caracterologiei. Lennard J. Davis explorează această perspectivă, dar reacţia sa faţă de ea nu sugerează că romanul sau naraţiunea ar fi, cum au spus-o mulţi alţi critici[2], inerent legate, cumva, de interesul pentru personaj sau „fiinţa umană" ca dat axiologic. Dimpotrivă – arată acesta, ca şi Zeraffa[3] – cotitura paradigmatică în construirea personajului postmodern şi „ilizibilitatea"rezultantă a naraţiunii demonstrează că „însăşi ideea de personaj de roman este prin sine ideologică"[4], vrând să sugereze că atât personajul, cât şi interesul pentru individul esenţial au trăsături specifice din punct de vedere istoric şi cultural, fiind produse ale unui anumit moment ideologic. Două perspective asupra istoriei naraţiunii sunt disputate aici. Cea dintâi oferă un „argument de periodicitate" istoric, după care sunt delimitate diversele schimbări din istoria naraţiunii. Conform acestui argument, existau, cândva, romane cu intrigă, situare etnografică şi cu indivizi recognoscibili numiţi „personaje"; aceasta se întâmpla într-un moment când individul devenea interesant în sine şi interesat de el însuşi, din motive religioase şi politice (dominarea protestantismului individualist şi capitalismului incipient). Apoi a avut loc revoluţia industrială şi personajele au intrat într-o relaţie de competiţie cu mediul, fiind personaje (caractere) numai în măsura în care ocoleau efectele dezumanizante ale mecanismelor intrigii şi ale determinării localizării etnografice[5]. Ceva mai târziu, personajele au devenit modele arhetipale, deoarece autorii „priveau înăuntru", după celebra sintagmă a lui Woolf[6], pentru a descrie viaţa psihicului omenesc în particular şi în general. În cele din urmă, în perioada postmodernă, ele dispar cu totul, iar naraţiunea devine plicticoasă. Aceasta e o poveste frumoasă, dar greşită în orientarea ei teoretică, pentru că presupune un timp când indivizii existau ca esenţe, ceea ce nu constituia întotdeauna o construcţie ideologică. O perspectivă mai radicală, după cum sugerează Jameson, este „ceea ce poate avea denumirea de poziţie poststructuralistă...: nu numai că individul burghez este ceva care aparţine trecutului, dar este şi un mit; el *niciodată* nu a existat pe primul loc; nu au existat subiecţii autonomi de acest fel. Acest construct este, mai degrabă, o simplă mistificare filosofică şi culturală, care a urmărit să-i convingă pe oameni că existau subiecţi individuali şi că posedau această identitate personală unică"[7].

Cel puţin într-un Occident care este martorul resurgenţei unui anumit moment mai timpuriu al dezvoltării capitaliste şi a „valorilor" concomitente ale

[2] Baylei, John, *The Characters of Love*, 1960, London; Harvey, W. J., *Character and Novel*, 1965, London şi Swiden, Patrick, *Unofficial Selves*, 1973, London.

[3] Zeraffa, Michel, 1969.

[4] Davis, Leonard J., *Wicked Actions and Feigned Words: Criminals, Criminality and the Early English Novel*, în *Yale French Studies*, 53, pp. 106-118.

[5] Taine, Hyppolyte, *History of English Literature*, 1873-1908, Edinburgh.

[6] Woolf, Virginia, *The Common Reader* (second series), 1929, London.

[7] Jameson, Frederic, *Postmodernism and Consumer Society*, in Foster, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestuia, există o motivaţie ideologică evidentă pentru stimularea acestei dorinţe nostalgice pentru un moment istoric trecut, când „eram cu toţii «indivizi»", şi pentru o modalitate narativă mai veche care părea să celebreze acea individualitate. Dar această perspectivă mai radicală ne permite să sugerăm că naraţiunea postmodernă şi modurile de construire a personajului conţinute în ea pur şi simplu „lasă goale" tehnicile şi problemele personajului care, de fapt, au existat *întotdeauna* în naraţiune. Naraţiunea postmodernă, cu relevarea sa demistificatoare a elementelor tehnice ale artei de a construi personajul, permite relectura radicală a istoriei naraţiunii, punând sub semn de întrebare presupusele certitudini ale esenţelor individuale, dominate, într-o proză mai veche, de paradigma „aparenţă *versus* realitate".

1. EVAZIUNEA DIN ISTORIE: PERSONAJ, IMPERIU, IDENTITATE

Proza narativă se consolidează într-o formă specifică în secolul al optsprezecelea, formă cunoscută ca „roman". Este o epocă ce s-a prezentat pe sine ca fiind a Raţiunii şi Luminilor, în care o ideologie liberală a accentuat importanţa individualismului (deşi nu şi a indivizilor, în parte) în structura socială. În mod convenţional, se crede că romanul răspunde acestei stări de fapt recunoscând importanţa individului, şi deci accentuând asupra anumitor personaje individuale. Dar aceste personaje sunt totodată locul punerii în scenă a „iluminismului"; ca atare, ele devin modele ale manifestării particulare a ceea ce epoca şi ideologia considerau „raţional". Romanul se organizează, în mod tipic, în jurul unei intrigi în care un personaj individual este situat tangenţial faţă de societate (şi este astfel „interesant" sau extra-ordinar), şi duce la o reconciliere a societăţii cu individul într-o mişcare ce identifică interesele amândurora şi care relevă că acele interese sunt raţionale şi în cele din urmă evidente prin ele însele, odată aduse la lumină.

În timp ce operează ca o critică a formării sociale, romanul îşi orientează cititorul prin intermediul unui personaj recognoscibil care este punct de reper; şi, dată fiind necesitatea ca acest personaj să iasă în relief, de obicei el devine principalul centru de interes. Personajul – calea de acces pentru noi în lumea ipotetizată a ficţiunii – devine şi principalul său mesaj. Ar fi, cu certitudine, o eroare să susţinem că personajul nu a apărut în scrierile de dinaintea acestui moment istoric; oricum, numai în timpul iluminismului el a ajuns la această dominantă centrală, cu rol de organizare, ca model pentru „individualitate" în procesul formării sociale, ca „tip" recognoscibil şi exemplar.

Această epocă este totodată, în mod fundamental, epoca ce a asistat la inventarea unei categorii specifice, de relevanţă primordială pentru personajul de roman, căci în acest secol a fost inventat conceptul de „natură umană". Foucault a arătat că „omul este doar o invenţie recentă, care încă nu are două secole, o nouă cută în cunoaşterea noastră, care va dispare, îndată ce cunoaşterea va descoperi o nouă formă"[8]. Liniile acestei noi forme sunt acum trasate în

[8] Foucault, Michel, *The Order of Things*, 1974, London.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

modalităţile postmoderne ale naraţiunii şi în construirea personajului specifică acesteia.

Explicarea „naturii umane", în secolul al XVIII-lea, a mers mână în mână cu suprapunerea antichităţii: a reprezentat câştigarea „bătăliei cărţilor" şi a luptei între cele două filozofii de către „antici" şi a constituit o înfrângere majoră a „modernităţii". Tradiţia antică, în forma unei continuităţi a cărei ipoteză a fost emisă din antichitate, a sugerat că prezentul, starea de lucruri şi starea înţelegerii din secolul al XVII-lea au existat dintotdeauna. Din acest punct de vedere, se presupunea că este *natural*, non-secular şi non-istoric. Conceptul de „iluminism", această metaforă, joacă rolul unui trop axiomatic pentru roman şi personajele sale, întrucât pretinde pur şi simplu să facă vizibilă o natură latentă, care a fost în permanenţă acolo. Corolarul acesteia este faptul că *există* o natură esenţială situată în fiinţa umană, care îl face pe om apt să fie în conformitate cu mediul „natural" mai larg, sau cu structura socială. Omul, potrivit acestei argumentări, este totdeauna şi pretutindeni acelaşi, la nivelele fundamentale; omul trebuie pur şi simplu scos din întunericul său la lumină. Dacă transpunem aceste metafore ale luminii şi întunericului, ajungem la o „mitologie albă": „omul alb ia propria sa mitologie, mitologia indo-europeană, propriul său *logos*, adică *mythosul* idiomului său, drept forma universală a ceea ce el încă trebuie că doreşte să numească Raţiune"[9]. Dacă omenirea este totdeauna şi pretutindeni aceeaşi, tradiţională şi non-seculară, nu dependentă cultural de geografie şi istorie, atunci există o justificare pentru excesul de imperialism: în principiu, cel oprimat este supus procesului de „iluminare", dată fiind poziţia în structura socială a colonialistului, care îşi asumă, desigur, propria „iluminare", garantată în mod ipotetic de epistemologia raţionalistă şi de înclinaţia tradiţională spre antichitate. Mai departe, naşcocirea „naturii umane" permite şi construcţia unei forme culturale a cărei sarcină este să pună în scenă aducerea la lumină a acestui adevăr misterios al fiinţei umane. În naraţiunea în proză, personajul este înţeles, în mod corespunzător, ca tip alegoric: nu numai ca „individ", ci şi, în tradiţia democraţiei burgheze, ca „reprezentant"[10].

Desigur că mulţi critici au găsit aici un potenţial radical în ceea ce priveşte forma romanescă[11] deoarece pare inerent romanului faptul că o anumită importanţă democratică este acordată individului, în interiorul unei anumite structuri sociale. Dar o altă perspectivă asupra aceluiaşi fapt sugerează că romanul astfel înţeles, ca o formă burgheză liberal-democratică, este locul primordial al valorilor burgheze şi al reglementării, legitimizării şi chiar al normatizării anumitor coduri burgheze, şi totodată al asimilării altora, practici şi coduri contrare, rămase tacite şi prezentate ca „raţionale" de către roman şi personajele sale.

[9] Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, 1982, Brighton.

[10] Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, 1957, Harmondsworth Middx.; Josipovici, Gabriel, *The World and the Book*, 1971, London.

[11] Swingerwood, Alan, *The Novel and Revolution*, 1975, London; Orwell, George, *Inside the Whale*, 1962, London; Eagleton, Terry, *Criticism and ideology*, 1976, London; Williams, Raymond, 1977, *Marxism and Literature*, Oxford Univ. Press; 1986, in: *Image of the City in Modern Life*, Cambridge, Edit. E. Trimms and D. Kelly; Zeraffa, Michel, 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Astfel, noţiunea de personaj ca loc al revelării unei naturi umane esenţiale asigură o configuraţie care, în timp ce pare să garanteze un oarecare grad de independenţă şi egalitate democratică individului, serveşte, de fapt, pentru a oferi un rol normativ individului într-o configuraţie socială specifică: pe scurt, personajele romanului pun în scenă anumite practici ca *normative* din punct de vedere social. Astfel, de exemplu, Robinson Crusoe al lui Defoe îşi poate „exprima" eul său cel mai profund în modul cum îşi construieşte viaţa pe insula sa; dar indiferent cum face acest lucru, în detaliu, textul funcţionează pentru a legitima practicile aceluiaşi individualism economic ce încurajează expansiunea imperialistă şi colonialistă a rutelor comerciale[12]. *Mol Flanders*, în mod similar, poate îndeplini rolul unei critici a codurilor sociale care au dus la criminalitatea eroinei; dar textul şi personajul său central pur şi simplu reiterează legitimarea noţiunii de proprietate privată. Pentru a da un exemplu de mai târziu, romanele lui Jane Austin, în timp ce acordă o impotanţă uriaşă personajelor individuale feminine, ca principale centre de atenţie şi interes, nu fac decât să legitimeze căsătoria şi familia burgheză care, înainte de toate, marginalizau femeia.

Dacă romanul este o formă de artă conservatoare, atunci este aşa în primul rând datorită modului în care personajele sale au fost teoretizate şi înţelese, ca exemple reprezentative ale naturii umane. Citirea personajului în acest fel implică o simplă *anagnoreza*[***]; construirea personajului funcţionează ca o scenă de recunoaştere în care cititorul descoperă, în mod esenţial, „adevărul" despre el reflectat în personaj sau, cum se spune, se identifică cu personajul[13]. Cititorul „descoperă" o trăsătură a naturii sau esenţei personajului care a fost deja cunoscută dintotdeauna de către cititor, pentru că el împărtăşeşte cu personajul aceeaşi „natură umană". Astfel, o asemenea abordare teoretică a „adevărului identităţii" în revelarea unei naturi umane esenţiale prin intermediul personajelor ocoleşte specificitatea culturală şi diferenţa istorică: dacă natura umană este, prin definiţie, întotdeauna şi pretutindeni aceeaşi şi dacă „cele mai multe dintre marile romane există pentru a revela şi explora personajul"[14], atunci proza din secolul al XVIII-lea pare să existe pentru a revela şi a explora, în mod fundamental, aceleaşi lucruri ca şi proza de la sfârşitul secolului al XX-lea.

Înţelegerea teoretică a personajului ca loc al unei identităţi esenţiale a funcţionat pentru a legitima o înţelegere particulară şi non-seculară a fiinţei umane, a ceea ce trebuie să fie uman într-o structură socială specifică. Cu optimismul secolului al XVIII-lea, această înţelegere presupune că în relaţiile dintre individ şi structura socială pe care indivizii le construiesc şi care îi construiesc, „tot ce ESTE este BINE"[15] sau cel puţin că a schimba lucrurile ar fi „neraţional", „neiluminat" sau pur şi simplu „ilegitim", într-un mod criminal. Dar dacă

[12] Watt, Ian, *idem*.

[***] Termen de origine greacă, cu sensul de „recunoaştere"; în *Poetica* lui Aristotel, termenul desemnează momentul ce duce la deznodământul unei intrigi, e.g. momentul când Oedip realizează că Iocasta este mama sa.

[13] Davis, Leonard J., *Resisting Novel*, 1987, London.

[14] Harvey, W.J., *Character and the Novel*, 1965, London.

[15] Pope, Alexander, *Poems*, ed. J. Butt, 1975, London.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

personajul este ceva în naraţiune, este un *locus* al diferenţei temporale. În timp ce se poate spune că portretul şi fotografia sunt, în esenţă, o artă a simultaneităţii, produsul fiind perceput „deodată" şi în spaţiu, desigur că naraţiunea este succesivă şi elementele sale esenţiale, incluzând construirea personajului, apar într-un proces treptat şi în mod fragmentar. Naraţiunea postmodernă clarifică acest lucru din abundenţă, deoarece insistă în oferirea celor mai izolate aspecte ale personajului, fără a permite vreodată o construcţie pe deplin coerentă a unui întreg identificabil; este ca o serie de fotografii rupte sau ca un fotomontaj; şi desigur, în mod frecvent, cu o conştiinţă de sine narcisiacă[16], oferă portrete fragmentare ale artistului sau scriitorului. Naraţiunea postmodernă accentuează pe „diferenţă", din care o „identitate" era întotdeauna recuperată în teoretizările mai vechi ale procesului de construire a personajului; conceptul mai vechi privea stabilirea şi identificarea unui *produs* finit, a unui personaj ca individ numit şi identificat; curentul postmodernist stabileşte diferenţele care se relevă pe măsură ce „caracterizarea" înaintează ca *proces*, fără a izbuti vreodată să dea un produs finit.

Unele naraţiuni moderniste iau în consideraţie această „heterogenitate" a personajului, noţiunea de personaj ca proces. În timp ce un scriitor ca Lawrence gândea că scotea la suprafaţă stratul unei realităţi esenţiale în personaj[17], Woolf examina, deseori într-un mod intenţionat incoerent, ambiguităţile oferite de personajele care de fapt nu au acţionat niciodată, ci erau totdeauna „între acte". Ea era preocupată de construirea personajului ca proces prin care presupusa esenţă a acestuia scăpa mereu, prin care personajele nu erau niciodată, într-un anumit fel, acolo, ca fantomatica doamnă Ramsey din *Spre far*, sau ca Percival din *Valurile*. Romanele Virginiei Woolf sunt în mare măsură romane despre procesul prin care relaţiile dintre personaje scapă totdeauna reificării; ele sunt în mare măsură romane despre *eşecul* de a scrie un „personaj" purtător al unui adevăr esenţial al naturii umane, iar interesul pentru personaj este înlocuit de examinarea interrelaţiilor mobile şi fluide între figuri de umbră, semiarticulate. Argumente similare pot fi avansate şi în ceea ce priveşte, de exemplu, trasarea de către Thomas Mann a relaţiilor dintre Aschenbach şi Tadzio în *Moarte la Veneţia* (1912); un alt exemplu crucial ar fi *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust (1913-1927) în care, în pofida elanului autobiografic, textul ne spune puţin despre „esenţa" lui Marcel, înlocuind-o printr-o serie de relaţii schimbătoare cu Swann, Albertine Saint-Loup etc. În cel din urmă exemplu, cititorul ajunge la „închiderea" romanului la o înţelegere ipotetică a lui Marcel; dar, deoarece romanul se termină în punctul în care Marcel devine scriitor şi poate scrie romanul pe care tocmai l-am citit, exerciţiul de lectură trebuie să fie, în mod logic, repetat, dar la un nivel diferit de înţelegere: identitatea lui Marcel de la sfârşitul romanului urmează să impună ea însăşi o cotitură epistemologică în reiterarea lecturii personajului.

Oricum, chiar şi în cazul acestor experimente postmoderne, trebuie să subliniem că personajul este încă organizat în jurul noţiunii de bază de *anagnoreză*

[16] Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative*, 1980, London.
[17] Lawrence, D. H., *Selected Letters*, ed. D. Trilling, 1958, New York.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau re-cognoscibilitate: personajele individuale pot fi, la un anumit nivel, „ştiute", cunoscute şi recunoscute. Teoreticienii personajului au făcut totdeauna distincţie între personajele din romane şi personajele din viaţa care e considerată a fi constitutiv diferită de semiotica textuală. Distincţia se bazează mai ales pe opoziţia dintre ontologie şi epistemologie. Cum arăta Davis, într-o formulare care este un ecou al lui Bayley: „Personalitatea este ceea ce au fiinţele. Personalităţile noastre pot să nu fie coerente; ele pot să nu fie imediat înţelese de către noi; pot fi interpretate greşit sau chiar greşit înţelese de ceilalţi; dar sunt cele la care ne referim când vorbim de noi înşine. «Caracterul», pe de altă parte, este ceea ce au oamenii din romane. Ei sunt caractere şi au «caracteristici»"[18].

Personalitatea este complexă şi fără scop; caracterul este simplu şi orientat spre un scop, un mic set de trăsături *care pot fi ştiute* în mod definibil şi esenţial. Personalităţile au un grad de contingenţă existenţială, absentă în caractere, care pur şi simplu pun în joc rolul unor funcţii în conflicte organizate şi localizări delimitate. Pe când personalitatea este o categorie ontologică, caracterul este una epistemologică. Dacă cel din urmă a fost interpretat cel mai adesea ca mediu prin care căpătam acces în lumea structurii sociale, elaborată de text, atunci este important să fie epistemologic comprehensibil. Dacă mediul devine la fel de contingent, în aparenţă, ca personalităţile, în diferitele nivele ontologice ale „vieţii reale" sau ale istoriei, dacă devine inconsistent sau fundamental umbros şi de necunoscut, irecognoscibil, intervine o confuzie între categorii. Ceea ce a fost înţeles de cititor ca o categorie epistemologică începe să opereze în maniera unei categorii ontologice: „ficţionalitatea" textului şi a personajelor este pusă sub semnul întrebării şi apare o confuzie în ceea ce priveşte statutul ontologic al personajelor, pe de o parte, şi al cititorilor şi autorului, pe de alta. Tocmai această confuzie este cel mai adesea întreţinută în proza postmodernă.

Confuzia poate urma una din cele două direcţii prezentate în continuare. Pe de o parte, poate opera într-un fel conservativ, „caracterele" fiind „ridicate" la nivelul personalităţilor, fără ca textul să arunce vreo îndoială asupra categoriei ontologice însăşi. Acesta ar fi cazul, de exemplu, în texte ca *Daniel Martin* de John Fowles (1977), unde Fowles introduce ceea ce Hamon numeşte *personaje referenţiale*[19] – adică nume proprii de pe tărâmul istoriei – şi unde aceste nume sau personaje sunt introduse la acelaşi nivel ca alte „caractere" fictive din text. În *Daniel Martin*, criticul Kenneth Tynan apare drept „caracter", cu rezultatul confuziei sau eradicării distincţiei ontologice dintre o astfel de „personalitate" şi, să zicem, „caracterele" Daniel sau Jenny din text. O funcţie similară a aceleiaşi situaţii se poate găsi în cazurile în care un personaj, introdus într-un text, reapare, eventual într-un rol minor, în altul. Aceasta se întâmplă, spre exemplu, în romanele lui Alison Lurie în care „Leonard Zimmern" figurează într-un rol central din *Războiul...* (1974) şi reapare într-un rol periferic în *Afaceri externe* (1985). Acest „caracter" pare că transcede limitele unui rol dintr-un conflict, şi astfel se naşte

[18] Davis, L., *idem*.

[19] Hamon, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, în *Poétique du récit*, ed. Roland Barthes, 1977, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iluzia că ceea ce părea să opereze la nivelul epistemologic al personajului începe acum să opereze ca şi cum ar fi la nivelul ontologic al personalităţii.

Pe de altă parte, confuzia dintre caracter şi personalitate poate căpăta o dimensiune mai radicală, prin care rezultatul este punerea sub semnul întrebării a statutului ontologic al autorului şi cititorului. În acest caz, personalitatea ajunge să fie transfigurată, nici mai mult, nici mai puţin, într-un raport de semnificaţie semiotică: persoanele din istorie ajung echivalente cu personajele ca efect al textualităţii şi devin semnificanţi goliţi de semnificaţii. Această perspectivă este elaborată de Federman, care arăta că: „oamenii din proză, fiinţele fictive, nu vor mai fi caractere bine întocmite care să poarte cu ele o identitate fixă, un set de atribute sociale şi psihologice – un nume, o situaţie, o condiţie etc. Creaturile noii proze vor fi la fel de schimbătoare, de iluzorii, de anonime, de nenumit, de frauduloase şi imprevizibile ca discursul care le generează. Aceasta nu înseamnă, oricum, că ele vor fi simple marionete. Dimpotrivă, fiinţa lor va fi mai genuină, mai complexă, mai adevărată în raport cu viaţa, de fapt, deoarece ele pur şi simplu nu vor părea că sunt ceea ce sunt; ele vor fi fiinţe-din-cuvinte... Acele fiinţe vor fi, într-un anumit sens, prezente la propria lor facere, prezente la propria lor absenţă"[20].

Când, în acest fel, caracterele devin la fel de contingente ca personalităţile, rezultatul este că ele „participă la ficţiune numai ca fiinţe gramaticale"[21] şi devin conştiente de statutul lor pur lingvistic sau textual, în măsura în care sunt incoerente, auto-contradictorii, dependente ca personalitate. Categoria de personalitate este pusă, deci, sub semnul întrebării în mod radical, iar validitatea revendicării unui statut ontologic este supusă îndoielii. Exemple evidente ale acestui fapt ar fi texte ca *Tocăniţă asortată* al lui Sorrentino (1981), „realismul magic" al *Toamnei patriarhului* al lui Marquez (1978) sau *98,6* al lui Ronald Sukenik (1975) unde „Ron" operează mai întâi ca un aparent mediu coerent al ficţiunii, şi apoi devine inconsistent, incoerent, un simplu semnificant gol, al cărui „sens" variază în mod constant într-o manieră întru totul întâmplătoare. În asemenea cazuri, ceea ce a fost luat drept categorie ontologică devine o chestiune epistemologică.

Problema ridicată de această confuzie de categorie în construirea personajului postmodern poate fi corect articulată în termeni heideggerieni ca o chestiune de „ontologie fundamentală şi de căutare a locului omului". Această modalitate de a înţelege personajul (modalitatea post-modernă, să zicem) este aproape în întregime epistemologică. Ea îi prezintă pe „ceilalţi oameni" ca, în esenţă, putând fi cunoscuţi, oferind cititorului iluzia de a avea o poziţie prin care identitatea sa proprie este garantată prin deosebirea faţă de o alteritate în mod fundamental cognoscibilă şi recognoscibilă. Fermitatea sau predictibilitatea epistemologică a „caracterului" în cadrul acestei modalităţi mai vechi garantează cititorului o poziţie de securitate în privinţa propriei sale identităţi, o identitate care are un statut ontologic diferit de cel al personajului şi care transcende acest

[20] Federman, Raymond (ed.), *Surfiction*, 1975, Chicago.
[21] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

statut inferior. Pe scurt, oferă iluzia unui control asupra personajelor, prin care cititorul le poate plasa sau localiza în interiorul conflictului nu numai în relaţie unele cu altele, dar şi în raport cu propria poziţie a cititorului, o poziţie care, transcenzând lumea ipotetică a personajelor, oferă iluzia omniscienţei şi a corolarului său, omnipotenţa. Această situaţie este vădit înrudită cu un mod de control imperialist asupra Celuilalt, prin care, pretinzând a-l cunoaşte pe Celălalt în întregime şi cu înţelegere, un Eu îşi poate asigura statutul său şi propriile adevăruri. În această privinţă, caracterele „raţionale" din intriga paradigmatică a iluminismului împărtăşesc acea predilecţie a secolului al XVIII-lea pentru controlul imperialist sau colonialist nu numai al altor locuri, dar şi al altor „poziţii" (cf. Davis[22]); în termeni romaneşti, aceasta se traduce în controlul asupra altor „puncte de vedere", sau, mai pe scurt, a altor personaje. Acest imperialism este cel pe care problematizarea mai radicală a statutului ontologic al cititorului, aşa cum se întâmplă în construirea personajului postmodernist, începe să-l provoace. Şi face acest lucru prin problematizarea „locului omului", prin convertirea „poziţiei" în „dispoziţie" sau, pentru a folosi termeni poststructuralişti, prin destituirea cititorului şi deconstruirea relaţiei dintre cititor şi personaj.

Robbe-Grillet este bine cunoscut pentru atacurile sale iconoclaste la adresa convenţiilor romanului, şi sigur că în operele sale „caracterul" convenţional începe să dispară. Şi totuşi el afirmă, totodată, primatul subiectivităţii în romanele sale „choisiste". Aceste două poziţii, atacarea personajului şi punerea în drepturi a subiectivităţii umane în textele sale, pot fi reconciliate, poate, când luăm în consideraţie influenţa cinematografului asupra scrisului său. Atacul asupra personajului se dovedeşte a fi un atac asupra tipului particular de epistemologie imperialistă care permite posibilitatea iluminării depline şi omniscienţa ipotetică a cititorului „pre-modern". Aici punctul de vedere este strict delimitat şi localizat, iar Robbe-Grillet poate pretinde că atacă statutul şi dogmele epistemologice pe care se bazează caracterele convenţionale, şi că le înlocuieşte cu ceva care revendică mai mult prezenţa ontologică de un anumit tip.

Atribuirea unui loc cititorului este un aspect crucial în această privinţă. Ar fi oportun să sugerăm că aceasta este pur şi simplu enunţarea a ceea ce se întâmplă într-o mare parte din proza modernistă, cum ar fi cea a lui James, Conrad sau Ford, în care cititorului îi este negat în mod deliberat accesul la perspectiva omniscientă pe care o are în acel mitic „text clasic realist", romanul victorian sau realist. Dar este vital să se observe că, şi în acele texte moderniste care sunt narate dintr-unul sau mai multe puncte de vedere locale sau de către naratori incompetenţi, întregul text poate fi în cele din urmă prins în braţele unei depline satisfacţii epistemologice. *Nostromo* (1908), de exemplu, creează numai confuzie prin juxtapunerea, de la începutul său, a unui număr de puncte de vedere şi perspective temporale,dar fragmentarea iniţială contribuie în mod previzibil la stabilirea unei poziţii sau a unui loc mai cuprinzător din care toate contradicţiile pot fi reconciliate, formând un întreg coerent. O asemenea serie de mutaţii *provizorii* ale prozei moderniste ar putea fi comparată cu începuturile multiple

[22] Vezi nota 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ale romanului lui Flann O'Brian *La înot-două-păsări* (1939), cu schimbarea fundamentală de poziţie din *Modificarea* (1957) lui Butor, sau cu seria de puncte de vedere reciproc exclusive care operează în întreg romanul lui Robbe-Grillet *În labirint* (1959), cum ar fi descrierea de la început, a vremii „de afară". În timp ce traiectoria punctului de vedere în experimentul modernist rămâne ferm în interiorul acelui proiect epistemologic „imperialist", trecând de la mistificare la iluminare, în experimentul postmodern această orientare se inversează.

Un roman care se situează exact la linia de demarcaţie trasată aici între construirea personajului modern şi cea a personajului postmodern este *Gelozia* (1957) de Robbe-Grillet. „Caracterul" central al acestui text, deseori numit în critica de după Morrissette „soţul gelos", rămâne fără nume şi nu este descris niciunde în roman. În cea mai mare parte a prozei, numele operează ca nişte „cuiere pe care sunt atârnate descrieri"[23]: ele promit coerenţă şi identitate, organizând diversele puncte de vedere în localizări recognoscibile. Dar în texte care refuză o asemenea folosire a numelor proprii, ca în *Portretul unui necunoscut* (1956) de Sarraute, *Apartamente* (1971) de Wurlitzer sau în Robbe-Grillet, se ridică un set diferit de probleme. În *Gelozia* cititorul poate să agaţe un număr de descrieri în jurul lui „A..." şi „Franck", dar rămâne în imposibilitatea de a localiza trăsăturile de caracter care îi revin lui *je-néant*[24], figura naratorială care rămâne anonimă. Dar exact această figură naratorială este cea care operează ca punct de acces al cititorului la lumea textului, incluzând descrierile celorlalte „caractere". Rezultatul este că cititorul ajunge să locuiască această poziţie, poziţia din spatele obloanelor, din care sunt generate lumea şi textul din *Gelozia* şi în care îşi are originea „gelozia". Acest text nu funcţionează pentru a produce un personaj suferind de trăsătura de caracter a geloziei, ca notă distinctă; dimpotrivă, îl seduce pe cititor pentru a ocupa poziţia definită de trăsătura de acum, desigur, mai degrabă a personalităţii decât o simplă trăsătură de caracter, de vreme ce se localizează în cititor, al cărui loc ontologic este în istorie. Aceasta este o performanţă în întregime fenomenologică, oferind cititorului un spaţiu conceptual în şi prin care el, ca subiect al experienţei din *Gelozia*, mediază sensul lumii de obiecte descrise în text. Cititorul vine să „locuiască" locul din care este generat textul. Logica acestui lucru este că efectul dorit nu este atât să îi dea cititorului o *înţelegere* epistemologică a personajului gelos; dimpotrivă este să producă o experienţă a geloziei, a cărei realitate istorică sau existenţială să nu fie pusă sub semnul îndoielii, chiar dacă rămâne neînţeleasă sau inaccesibilă din punct de vedere epistemologic. Textul operează în modul cel mai radical al îndoielii faţă de validitatea ontologică a statutului cititorului, înfăţişând poziţia cititorului ca efect al textualităţii; de aceea este postmodern, prin faptul că îşi seduce cititorul, făcând din el principalul „caracter" al punerii în scenă a textului. Oricum, ca performanţă fenomenologică, aceasta permite şi stabilirea poziţiei de subiect a

[23] Searle, John, *Speech Acts*, 1975, Cambridge; cf. Derrida, Jacques, *Limited Inc., abc*, 1977, Baltimore şi Docherty, Thomas, *Reading (Absent) Character*, 1983, Oxford.

[24] Morrissette, Bruce, *The Novels of Robbe-Grillet*, 1975, Ithaca (trad. a vol. *Les Romans de Robbe-Grillet*, 1963 şi 1977, Paris).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cititorului; cu alte cuvinte, garantează cititorului o *identitate*, clasificabilă ca „Subiect al Geloziei", iar această identitate nu este modificată de nici o mutaţie sau diferenţă *temporală* în poziţia subiectului cititor. Textul fixează relaţia *spaţială* între cititor şi personaj, dar încă nu este deschis istoriei, chiar dacă „personajul" din text operează la nivelul personalităţii istorice a cititorului. Accesul la o modalitate ontologică a fost dobândit; dar aceasta este o ontologie fără istorie, o fiinţă fără timp, ca să zicem aşa.

Acest tip de roman stă pe muchia postmodernităţii, dar permite deplina confuzie explorată de gândirea existenţialistă, spre exemplu în personajul Antoin Roquetin din *Greaţa* lui Sartre, care reflectează asupra unei faimoase dileme:

„Voici ce que j'ai pensé: pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le *raconter*. C'est ce qui dupe les gens; un homme, c'est un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il racontait.

Mais il faut choisir; vivre ou raconter"[25].

Când Sartre reflectează la aceasta, termenii înşişi ai dilemei postulează noţiunea unui adevărat sau autentic Eu „real", care se află ascuns după unul fictiv; aceştia sunt termenii dezbaterii dintre ontologie şi epistemologie, personalitate şi personaj. Această dezbatere rămâne profund umanistă, propunând o dichotomie suprafaţă (aparenţă) – profunzime (realitate), care a dominat înţelegerea construcţiei personajului şi prezentarea directă a personajelor, deşi, de pe poziţii strict delimitate, nu mai există nici o profunzime în privinţa personajului. „Caracterul", în aceşti termeni, dispare într-adevăr, deoarece totul este deja expus, este „obscen"[26], de vreme ce suprafaţa este tot ceea ce există. „Cel de nenumit" al lui Beckett este exact un astfel de caracter ficţional: „poate că asta este ceea ce simt, un afară şi un înlăuntru şi un în mijloc, poate că asta este ceea ce sunt, lucrul care împarte lumea în două, pe de o parte afară şi pe de altă parte înăuntru, care poate fi la fel de subţire ca o filă. Eu nu sunt nici o parte, nici alta, sunt mijlocul, sunt despărţitura, am două feţe şi nici o grosime, poate că aceasta este ceea ce simt, eu vibrând, sunt timpanul, pe de o parte – mintea, pe de alta – lumea, eu neaparţinând nici uneia..."[27]. Acest „medium" fantomatic este figura tipic postmodernă. Metafora spaţială a suprafeţei şi adâncului este înlocuită, în urma influenţei cinematografului, de succesiunea şi evoluţia temporală: o figură dintr-o scenă a unui anumit cadru poate fi total transfigurată în următoarea, opunându-se astfel noţiunii de Eu transcendent care stă „în spatele" „apariţiilor" şi „dispariţiilor" de suprafaţă. De fapt, potrivit lui Eisenstein, există o *discontinuitate* între momente, ca în montajul cinematografic, iar în proza postmodernă această discontinuitate este acceptată ca provocare la noţiunea de

[25] Sartre, Jean Paul, *La Nausée*, 1938 şi 1977, Paris.
[26] Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, 1976, Paris.
[27] Beckett, Samuel, *The Beckett Trilogy*, 1959 şi 1979, London.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

identitate „reală" sau identitate-de-Sine care se află la baza mai multor „aparenţe" mistificatoare sau deghizate. În proza postmodernă, personajul, aşa cum este el, este ne-mediat, în toată „obscenitatea" sa: mediumul care este personajul este el însuşi ne-mediat, şi tocmai acest lucru deosebeşte acest tip de construire a personajului de toate modalităţile anterioare.

(Traducere şi prezentare de ELENA BORTĂ)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O CĂLĂTORIE ÎN INFERN

Aurel Sasu

Nu sunt cuvinte mai potrivite care să deschidă prezentarea vieţii şi activităţii lui Constantin Fântâneru decât cele din *Râsul morţilor de aur*: „Departe de cereştile răsărituri / la umbra copacului binelui şi al răului / unde am căzut, încercăm să înţelegem". Fiindcă, între emblematica stare interogativă (conştiinţa tragică a părăsirii) şi sentimentul deznădejdii („Cine mă va iubi? Afecţiunea cui îmi vine în ajutor şi când?") se desfăşoară întinsa scenă pe care viaţa autorului, ca într-un extraordinar roman autobiografic, e jucată „în văzul tuturor". Deşi, în dimensiunea spaimei şi a disperării, până în ultimii ani, e mereu prezent spiritul calm, contemplativ al tânărului de altădată, pe care Dan Petraşincu îl numea „ciudat, exuberant şi naiv".

S-a născut la 1 ianuarie 1907, în localitatea Budişteni (jud. Argeş), fiind al şaselea din cei nouă copii ai lui Costache şi Zoe Fântâneru (născută Cârstoiu)[1].

Atmosfera în familie e patriarhală, tatăl lucrează pământul şi vânează (obligat de lipsurile materiale), mama, în iernile lungi, ţese pentru magazinele de artizanat din Capitală. În amintirea copilului, oraşul nu depăşeşte imaginea Găeştiului, unde-şi însoţeşte fraţii la obişnuitele târguri. Înscris la Şcoala primară din satul Budişteni, în toamna lui 1914, e obligat, în clasa a III-a, să întrerupă studiile din cauza unui accident, în timpul retragerii din 1916 (explozia unei grenade găsită pe câmp îl răneşte la picior, provocându-i o infirmitate pentru toată viaţa). Revine la aceeaşi şcoală, absolvă două clase într-un an şi, în 1920, în urma unui examen, intră bursier la Colegiul „Sf. Sava" din Bucureşti.

La sfârşitul clasei a IV-a, cursul superior se trifurca în real, modern şi clasic (Pompiliu Constantinescu preda la ultimele două secţii). Constantin Fântâneru urmează clasicul din dorinţa de a studia greaca şi latina, considerate indispensabile dezvoltării sale intelectuale („Cred că nu pot să ajung scriitor dacă nu cunosc aceste limbi în care se ascund misterele culturii antice", răspunde profesorului de matematici, preocupat de cariera elevului său). O experienţă inedită, în aceşti ani, e participarea la excursia din Italia (Veneţia, Roma, Florenţa,

[1] Certificat de naştere, Seria Nd nr. 221363, eliberat la 26 august 1952, cu nr. 2274, de către Sfatul Popular al comunei Budişteni. Informaţia e aceeaşi în *Elementele autobiografice*, redactate la solicitarea lui Matei Alexandrescu pentru volumul III din *Confesiuni literare*: „M-am născut la 1 ianuarie 1907, în comuna Leordeni, satul Budişteni, judeţul Argeş". În Diploma de bacalaureat însă (nr. 1460 din 17 august 1927) ca loc de naştere e trecută comuna Ciulniţa, judeţul Muscel (probabil o eroare). Alta e indicaţia în textele memorialistice: „Satul în care m-am născut se cheamă Glodu. Este cel mai modest sat sau unul din cele mai modeste, din câte cunosc".

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 319-326, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bologna, Napoli), organizată pentru corpul didactic din inițiativa directorului Ștefan Pop (de a cărei simpatie se bucura).

La „Sf. Sava" e coleg cu Dan Botta, Al. Sahia, Mircea Grigorescu, Simion Stolnicu și Mircea Pavelescu; Eugen Ionescu petrece, într-o vacanță, o lună la Budișteni. Puțin mai în vârstă, Petru Comarnescu organizează conferințe despre Brâncuși și despre valorificarea cultă a folclorului. Asistă la lecțiile de istorie antică ale lui Vasile Pârvan și publică deja, în 1923, primele producții originale (proză și versuri) în „Ramuri fragede" (revista Societății „Ioan Heliade Rădulescu" a liceului)[2]. Absolvă Colegiul cu media 8 (opt), în sesiunea din 1927 (președintele comisiei: I. Valaori), clasificat al treilea din șaptezeci și opt de candidați[3]. Între 1927-1930 urmează cursurile Facultății de Litere și Filosofie, secția Filologie Clasică, având posibilitatea să studieze cursurile lui C. Rădulescu-Motru, T. Vianu și Nae Ionescu. Licența o obține (iunie, 1930) în specialitatea limba latină, limba greacă și filologie comparată, cu mențiunea patru bile albe, una roșie[4].

Obișnuit cu practica tipografică de la „Ramuri fragede", conduce, student fiind, „Crucea roșie a copiilor" editată de Societatea de Cruce Roșie. Cunoaște câțiva colegi ai „generației dificile" (Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu și Cicerone Theodorescu) în Atelierele Editurii „Cartea Românească". După anii petrecuți într-un „mediu țărănesc de privațiuni", după alții „fără sprijin", aveau să urmeze acum „anii și mai răi ai șomajului intelectual". Tânărul e dezorientat, e „neomenește de singur", învie din „rușinoase tristeți", se închide într-un pesimism disperat și invocă, într-o ambianță a disprețului, ascendența sa rurală ca soluție a răscumpărării. „Puși în șir indian, unul după altul, din preistorie până astăzi, strămoșii mei îmi apar toți ca țărani, fără excepție. Nu admit nici o abatere, nici în linie femeiască, spre oraș, sau spre alt meșteșug decât lucrarea pământului. Este o opacitate istorică din care îmi sorb puterea de a îndura suferința trecerii mele la oraș". Neputându-se adapta socialului și convenienței, Constantin Fântâneru, zice Eugen Ionescu, „nu se simte bine nici la oraș, nici în cultură, nici printre oameni, nici singur". Dar confruntarea deschisă dintre modelul cultural și acest ideal al anonimatului, cu inevitabilul proces de degradare a ultimului, schimbă presupusa „îndurare" în „spectacolul de suferință", căruia scriitorul îi cade, în cele din urmă, victimă.

Faptul că „între cele două războaie originea socială acoperea ca o haină de dispreț greu de aruncat pentru cel care pătrundea în societatea orășenească" nu explică decât în parte experiența inadaptabilității, simțită ca o boală și ca o

[2] La Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca se păstrează doar nr. 2-3 (anul I, 15 martie 1923) și nr. 4 (29 martie 1923). În nr. 2-3, P. Comarnescu scrie despre spectacolul Teatrului Național cu *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan. Mai semnează: M. Antonescu (directorul revistei), O. Manolescu ș.a. În nr. 4, Dan Th. Botta publică poezia *Clopot sfărâmat* (după Baudelaire), iar P. Comarnescu două comentarii, unul la spectacolul Companiei dramatice a Colegiului cu piesa *Nodul gordian* de V. Al. Valjean, celălalt despre expozițiile „Tinerimea artistică„ și „Arta română".

[3] Diploma de bacalaureat, eliberată de Inspect. Reg. Sc. VIII, nr. 1460, la 17 august 1927. Notele la probele scrise: limba română 8; limba franceză 7; limba latină 8; la probele orale: limba română 10; istoria patriei 8; geografia României 8; instrucția civică 8; limba franceză 5; filosofie 9; limba latină 9.

[4] Diploma nr. 2563 din iunie 1930 (Copie legalizată de Ministerul Învățământului la 4 mai 1957, cu nr. 12774/945).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alteritate a eului. Şi Radu Comşa, eroul lui Cezar Petrescu, intuia „adevărul că pentru a te menţine în societatea înaltă, dacă ai fi pătruns în ea, trebuia să rupi orice legătură cu familia ţărănească, să ştergi din memorie orice umbră a locului natal şi a oamenilor printre care ai crescut". În ce-l priveşte pe Constantin Fântâneru, în procesul renunţării (biografice) la „fondul de originalitate" pot fi descifrate deja primele semne ale eşecului şi, în lipsa punctelor de sprijin în actualitate, remediul e fuga într-o subrealitate din care programatic se elimină bucuria şi emoţia.

Risipirea în vis şi „panica lăuntrică", dezaxările, dezgustul şi dezolarea sunt sentimente comune în epocă. Pornind de la constatarea că „majoritatea oamenilor de astăzi... sunt judecaţi de evenimente" şi că „aproape nimeni dintre noi nu mai poate creşte în voie, nu-şi mai poate împlini destinul lui", Mircea Eliade proclamă libertatea „găsirii de sine", a acţiunii, a creaţiei libere, a „dezordinii necesare". „Duşmănia conţinută" a lui Fântâneru e presimţirea vieţii ce se destramă din *Huliganii,* e „enervarea de această lungă agonie a unui veac suspect" şi „gândul închis" din *Bucăţile de noapte* ale lui Bacovia, e disoluţia spiritului şi emigrarea în singurătate din *Trântorul* lui Emil Botta, „singurătatea ca o cutie de violoncel" din *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea, „viaţa în marginea vieţii" a lui Carol Ardeleanu (*Viaţa ca un câine,* 1937).

„O singurătate din toate timpurile" spune Bacovia, acoperind cu o formulă spectrul general al ratării, al incomunicabilului, al silei şi al iremediabilei nevoi de evadare.

În această atmosferă debutează Constantin Fântâneru, în 1932, cu romanul *Interior,* o carte tristă, o victorie a artei asupra constrângerilor şi o apologie a „stărilor de suflet". Este o spovedanie patetică, un roman indirect, în sensul dat de Mircea Eliade termenului în *Şantier* (1935): „*indirect,* deoarece toate pornesc de la sine, de la voinţa mea de a cunoaşte, păstra sau respinge oamenii". Pentru Al. A. Philippide cartea este „un document sufletesc al epocii actuale" („istoria unui suflet", ar fi spus Papini), document în care simţul de observaţie şi realismul lucid curmă din când în când „starea de halucinaţie" (Fântâneru spune „aura unei halucinaţii"). Altfel spus, o viaţă „contemplată în amănunt cu o dureroasă luciditate"[5]. Lui Al. A. Philippide, sensibilitatea „exagerată şi exasperată" îi aminteşte de romanticii germani, G. Călinescu, în spaţiul autohton, găseşte că „asemănarea între tonul fatal, neoromantic al acestei cărţi şi acela din *Geniu pustiu* ori *Sărmanul Dionis* este izbitoare". Romanul ar fi, aşadar, „un jurnal liric, analizând psihologia incertă a „generaţiei noi", adică în fond a tânărului universal", în pagini cu „aparenţă de hermetism" datorat „unei incoerenţe voite şi unei acceptări nepăsătoare a absurdului"[6]. Anton Holban consideră *Interior* „o carte excepţională" şi o demonstraţie („d-l Fântâneru n-a vrut să facă literatură – viaţa e prea gravă pentru aşa ceva")[7]. Romanul e poezia „bucuriilor imaginare"

[5] Al. A. Philippide, *Un nou scriitor,* în „Adevărul literar şi artistic", anul X, nr. 622, 6 noiembrie 1932, p. 8.

[6] G.Călinescu, în „Jurnalul literar", anul I, nr. 53, 31 decembrie 1939, p. 2.

[7] Anton Holban, *O carte excepţională,* în *Opere,* III, studiu introductiv, ediţie îngrijită, note şi bibliografie de Elena Beram, Editura Minerva, Bucureşti, p. 209-210.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ale celui pe care tot Dan Petraşincu îl mai numea şi „vagabond al spiritului" („Însemnările ar putea fi tot atât de bine nişte poeme graţioase, de atmosferă")[8]. Apreciat pentru „bogata substanţă reflexivă, fastidioasă pe alocuri, dar nu mai puţin umană" (Perpessicius)[9], văzut ca o carte de adevăr moral" şi „imn cântat existenţei" (Şerban Cioculescu)[10], experienţă abia transfigurată (Pompiliu Constantinescu)[11], *Interior* e mai puţin relatare epică a unei vieţi trăite, cât evadare dintr-o suferinţă simţită. El este expresia unei crize, dar nu a eroului în ciocnire cu viaţa, ci în efortul de a-şi apropia viaţa, imanenţa, criză a neputinţei eului de a se afirma în contingent. Din această perspectivă, *Interior* e o nedorită anticipare a exigenţei viitoare (inclusiv literare) a scriitorului. Apropierea pe care o face Anton Holban de Knut Hamsun e nesemnificativă. Drama lui Călin Adam n-are nici o legătură cu „hoinăreala" lui Thomas Glahn din *Pan*, nici cu afectarea suferinţei din *Foamea*. Dacă André Gide a fost într-adevăr unul din modelele autorului român, atunci cartea acestuia e mai întâi o replică dată *Fructelor pământului,* apoi o polemică, mărturisită târziu, cu Kierkegaard, filosoful stimat în anii tinereţii. *Interior* nu este cartea împlinirii prin uitarea de sine, ci cartea fidelităţii absolute faţă de sine; nu este nici elogiul existenţei sub forma spaimei de moarte, ci ilustrarea mai generosului precept că „cel mai neînsemnat moment de viaţă e mai puternic decât moartea şi o neagă". Miturile veritabile ale romanului sunt eroul (maladia) şi cerul, prezenţa şi aspiraţia, viaţa ca „joc al fanteziei" (elanurile de naivitate) şi esenţa ameninţată. Romancierul experimentează senzaţii într-o lume de concepte; încremenirea peisajului: camera, strada, parcul, grilajul accentuează nesiguranţa eului ce este, treptat, anihilat. Sub privirea sufletului, la strigătul şi „dezînvolburarea" lui, realitatea amorfă se încarcă de o „palpitantă actualitate". Într-o imaterialitate violentă, paradoxul salvează individualul, concretul. „Aşternerea cerebralităţii asupra lumii" poate fi un semn: jocul cu „halucinaţia propriului creier" a încetat, tulburarea lăuntrică a învins. La cealaltă extremă: spiritul devenit ostatic al lucrurilor.

Constantin Fântâneru îşi trăieşte disperarea ca o boală, sau, mai exact, boala lui e disperarea (victorioasă, în cele din urmă). Teatral, de o sinceritate aproape agresivă, oscilând între intenţia de bagatelizare, bufonerie şi ipostaza reflexivă, *Interior* este proiecţia dramei în fantezie şi imaginar. Autorul înregistrează cu detaşare şi cinism (întotdeauna poartă o mască) spectacolul cotidian al unei biografii simplificate până la evanescent. Impresia de artificialitate rezultă din efortul de generalizare, de transformare în aventură şi revoltă a gestului mecanic (strigătul, rătăcirea, dispreţul, compătimirea sau refuzul). Lipsa de voinţă, automatismele memoriei, stereotipia reacţiilor şi instabilitatea dorinţelor realizează, prin exces, un univers contradictoriu şi incomod. Valoarea universală a crizei pe care o trăieşte Călin Adam nu stă în sfidarea existenţei, în exasperanta fugă de societate, în radicalismul negaţiei sau în violenţa mândriei, ci în sărbătoreasca

[8] Dan Petraşincu, în „Discobolul", anul I, nr. 3, noiembrie 1932, p. 12-13.
[9] Perpessicius, în „Cuvântul", anul VIII, nr. 2731, 27 noiembrie 1932, p. 1-2.
[10] Şerban Cioculescu, în „Adevărul", anul XLVI, nr. 15017, 15 decembrie 1932, p. 1-2.
[11] Pompiliu Constantinescu, în „Vremea", anul V, nr. 265, 27 noiembrie 1932, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

eliberare de emoţie şi în euforia supunerii (în final) unei irealităţi consubstanţiale vieţii. O irealitate ea însăşi construită în acel imens gol, întâlnit şi în poezie. Perpessicius a arătat că experienţa jurnalului e a întregii literaturi de după război, invadată de nelinişte, incertitudine, destrămare, hamletism şi inadaptare metafizică. La Constantin Fântâneru însă deziluzia e creatoare de idealuri: umilinţa îşi caută un punct de sprijin în banalitatea cotidiană şi singurătatea sfârşeşte într-un ritual al extazului (jucat). Regizându-şi cu abilitate teama („plânsul mi-e lucid"; „continuu totuşi jocul") eroul îşi descoperă libertatea (dacă avem în vedere opera încheiată) în geometria abstractă a spiritului.

Între obiecţiile aduse romanului cea mai importantă este lipsa de stil (dificultăţi sintactice, inversiuni, improprietăţi de termeni etc). „Oricât ar părea de curios, explică autorul, aceste impurităţi stilistice nu au figurat în redactarea primă. Am fost însă cuprins, în faţa posibilităţii de a apărea în public , de a fi editat, de o panică atât de mare, în ce priveşte garantarea autenticităţii, încât am modificat manuscrisul". Un prim fragment e citit în casa lui Petru Comarnescu, dar cel care a văzut textul integral, „pe foile originale", a fost Mircea Eliade (şi el autorul unui jurnal intim „cu toate ororile şi naivităţile lui"). Pregătind, spre sfârşitul vieţii, prefaţa la o nouă ediţie a romanului, Constantin Fântâneru aminteşte strania coincidenţă dintre experienţa eroului său şi cea a eroilor lui Beckett, din *En attendant Godot*: la capătul oricărei aşteptări e aceeaşi imensă confuzie şi aceeaşi „enigmă a suferinţei".

Când ecourile insolitei apariţii editoriale se sting, tânărul de douăzeci şi cinci de ani („trăiam din meditaţii şi articolaşe prost plătite") ia drumul satului natal, unde rămâne o jumătate de an. Între timp trăieşte şi experienţa tristă a primei căsătorii: îşi vinde întreaga bibliotecă (un camion de cărţi) pentru a asigura condiţii de studii soţiei, la Facultatea de Medicină din Cluj, şi e părăsit când propaspăta licenţiată primeşte postul de medic într-o circumscripţie din judeţul Argeş (scriitorul se recăsătoreşte în 1956 cu profesoara de limba română Zina Marcu). Revine la Bucureşti şi continuă activitatea literară (colaborări la „Vremea", „Reporter", „Revista Fundaţiilor Regale", „Tiparniţa literară", „România literară") în condiţii extrem de precare („preocupat necontenit de plata chiriei"). În 1934 e primit membru în Societatea Scriitorilor Români.

În toamna lui 1935, la recomandarea lui Paul Sterian, intră în redacţa ziarului „Prezentul", condus de Virgil Madgearu. Într-o fotografie arată „destul de speriat, dar mulţumit că face parte dintr-un grup, în frunte cu ministrul teoretician". Lipsit de cunoştinţe economice, străin de doctrinele lui K. Bücher şi W. Sombart, nefamiliarizat cu problema breslelor şi a băncilor rurale, e totuşi angajat pentru strângerea ştirilor din presă şi pentru rescrierea unor articole ce trebuiau făcute „publicabile". De la „Prezentul", trece în 1936 la „Universul", ca „şef de cabinet" al lui Stelian Popescu (într-un hol prevăzut cu telefon înregistrează corespondenţa sosită din provincie, introduce vizitatorii la director sau apără cabinetele de „puhoiul de solicitatori", are în grijă expoziţia de pictură a ziarului, cupele sportive de aur şi de argint, e şi bibliotecar, ţine evidenţa clişeelor şi a fişelor de informaţii politice şi culturale, întocmeşte sumarul presei etc.). Intra, e adevărat, în contact „cu pulsul cel mai actual şi mai viu al vieţii din Capitală, din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țară, ba uneori și de peste hotare", însă lipsit de mulțumiri sufletești și de satisfacții morale, atmosfera îl obosește, îi accentuează depresiunea, îi „mecanizează gesturile" și-l face excesiv de susceptibil. Întâlnește în spațiul dintre „patru somptuoase cabinete" o lume din care abia ieșise, oameni care suportau consecințele crizei economice, deprimați, sosiți aici „ca mesaj al mizeriei și al deznădejdii". Mai avea el însuși de străbătut prin „galeriile dezolării", cum ar fi spus Emil Botta. „Important e că începusem să cred că nu mai aveam altă viață decât cea din hol. Îndată ce ieșeam de aici mă simțeam ca o plantă crescută într-un beci, decolorată și albicioasă, pe care lumina soarelui o copleșea, tocmai fiindcă se dezvoltase unilateral, impropriu procesului fotosintezei".

O (dez)iluzie avea să fie, în cele din urmă, și „drumul spre glorie", cum califică Matei Alexandrescu anii petrecuți de Constantin Fântâneru la „Universul literar", în a treia serie, ca redactor-șef și cronicar literar (1938-1941). Programul comentatorului de literatură este cel al revistei („o problemă de creație"), în care polemica zgomotoasă, de cafenea, face loc atitudinii ofensive intime: „spectacolul nemulțumirii de sine" și „reconstituirea mai pură a omului" („Adevăratul creator întoarce toate armele de luptă împotriva sa însuși. El este domeniul vrednic de cucerit și cel mai greu de cucerit")[12]. Interesează, deci, exemplul „personalității care iese la lumină prin capacitatea sa de confesie și expresie"[13] , valorificarea în timp a cărții fiind supusă principiilor de viață morală, de exprimare a bucuriei vieții latente și de activitate independentă. Opera e acceptată ca „moment de iluminare" („În creație se caută mântuirea, adică ieșirea din cercul prea strâmt al unei biografii umbroase și neîncăpătoare")[14].

Respectând aceste criterii, Constantin Fântâneru se păstrează în limitele bunului simț, interpretând textele mai mult ca „existență încorporată" și mai puțin ca „accesorii ale sensibilității și imaginației". Rezervele sunt, în general, însoțite de un zâmbet binevoitor, însă nu e practicată nici adorarea publică. Neintenționând să impună o direcție, criticul se mulțumește să informeze cu onestitate și să consemneze „rodirile spirituale" cu oarecare timiditate (analizele lui la *Gorila* lui Rebreanu, *Rădăcini* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Fundacul Varlamului* de Ionel Teodoreanu, *Nuntă în cer* de Mircea Eliade, *Cuconul Ioniță Hrisanti* de Calistrat Hogaș ș.a. se citesc și astăzi cu folos). Articolele teoretice sunt gândite cu mai multă solemnitate, autorul e mai inventiv, precaut din necesitate, dar cu surprinzătoare resurse în domeniile culturii și al ideologiei literare. Exceptând o scurtă fază de „aderență exterioară" la orientarea teologică (1940-1941), aspru sancționată de Șerban Cioculescu[15], Fântâneru realizează prin cronica literară „cel puțin sucursala unei vitrine de librărie", nici mai mult dar nici mai puțin decât își propusese Perpessicius (în 1923) să facă din activitatea sa.

Între timp publică *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* (1940), un remarcabil studiu de analiză structurală a perspectivei metafizice, înțeleasă ca

[12] *Program și polemică*, în „Universul literar", anul XLVII, nr. 6, 26 februarie 1938, p. 1.
[13] *Ibidem*.
[14] *Scriitori, cărți, critici*, în „Universul literar", anul XLVII, nr. 1, 19 februarie 1938, p. 5.
[15] Șerban Cioculescu, *O nouă confuzie*, în „Curentul literar", anul III, nr. 119, 12 iulie 1941, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fecunditate creatoare". În procesul devenirii, omul pierde legătura cu divinitatea creştină şi cu dogma teologală, salvându-se prin postularea superiorităţii gândirii mitice (căutarea invizibilului în vizibil). Poetul depăşeşte „beatitudinea creştină asigurată de revelaţie" prin conceptul de fior existenţial (caută un sens omologal al transcendenţei), metafora *cunoaşterii-fruct* traducând un principiu universal al identităţii (omologarea vieţii individuale cu viaţa cosmică). În locul pomului cunoştinţei, din vechea topografie biblică, se pune *izvorul eternei reîntoarceri*. Omul s-a creat singur şi nu poate părăsi această stare creaturală. Demiurgia sa e „demnitatea supremă" a celui care converteşte răul („nevrednicia spiritului") în „cutremur al făpturii" şi cunoaştere. „Fără compensaţia destinului creator, chipul lumii lui Lucian Blaga ar fi cumplitul chip pascalian, crispat de spaima copleşitoare a abisului". Evoluţia înglobează „potenţialul tragic", dar destinul uman se defineşte prin cultură, prin împlinirea omului întru mister şi revelare. Fenomenele grave din poezia tânără (anemierea conceptelor învestite cu încărcătură magică, inflaţia metaforică şi „neconsiderarea în spirit" a folclorului), din secţiunea *Influenţa lui Lucian Blaga*, fuseseră deja discutate într-o serie de zece articole din „Universul literar" (iunie-august 1939).

Cu versurile din *Râsul morţilor de aur* (1940), Constantin Fântâneru îşi tipăreşte ultimul volum. În simboluri greu de descifrat se ascunde o poezie a sfâşierii şi o prăbuşire în sine a eului luminat de absenţă. În faţa unui *dincolo* indiferent se propune o morală a jertfei şi o mitologie a resurecţiei în spirit. Voluptatea morţii e un exerciţiu de răscumpărare în spaţiul rănit al elegiei.

Cu anul 1941, „perioada de răgaz pentru literatură" se încheie. CARTEA visată se risipeşte de-acum, aşa cum se risipise altădată în braţele lui Călin Adam din *Interior* „într-o fâlfâire de viziuni magnifice". În vara lui 1942, Constantin Fântâneru e internat într-un spital de boli nervoase din Bucureşti (între timp unul din fraţi vinde mobila din casa părinţilor şi-i ia partea de moştenire). În 1944 putea fi întâlnit pe străzile Capitalei, cu „hainele ferfeniţate", în zdrenţe, „cu bocanci neegali şi cu o barbă de mult nerasă" scriitorul căruia altădată i se solicitau autografe şi era răsplătit cu aplauze pentru „muzicalitatea glasului". Se mai păstra totuşi în mizerie „maniera unui om de cultură"[16]. La intervenţia lui Camil Petrescu primeşte de la Societatea Scriitorilor un ajutor de 350 lei. O însemnare inedită, din 26 ianuarie 1971, reţine cu amărăciune tragica realitate: „Peste anii ceilalţi (1942-1950 – n.n.) se aşterne o grea cortină de tăcere, pe care lectorul ştie de ce nu o ridică,. Va înţelege că a fost călătoria mea în infern în mod real, ci nu fictiv...". Un volum, nerealizat, despre această perioadă urma să se intituleze *Călătoria în infern*.

După ani de şomaj intelectual, în 1948 se reîntoarce în satul Glodu. Tatăl trecuse de optzeci de ani, mama se apropia de şaptezeci şi cinci (se aflau şi ei „într-o cumplită mizerie"). După doi ani de „acomodare cu satul", intră în învăţământ, mai întâi la Silişte (1950), apoi la Budişteni (1951-1968) şi predă, după necesităţi, franceza, latina, engleza şi germana. Învaţă limba rusă în clasă,

[16] Dinu Ropot, *Umanitarism scriitoricesc*, în „Academia", anul I, nr. 12, 23 decembrie 1944, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o dată cu elevii, reuşind să-i citească în original pe Lermontov şi Puşkin. De la 1 iulie 1968, prin decizia nr. 327 (semnată de Zaharia Stancu), e pensionat cu o pensie de 2.000 lei, acordată de Uniunea Scriitorilor. Având de la această dată existenţa asigurată, se angajează într-o inegală competiţie cu timpul pentru revenirea în actualitatea literară (după o absenţă de aproape trei decenii). E mereu singur şi stările depresive cu tendinţe de permanetizare se înmulţesc. „Singurătate şi tăcere" (10 martie 1970); „sunt deprimat" (28 martie 1970); „sunt singur, mereu singur" (5 august 1970); „zic existenţă tragică, fiindcă aşa am fost singur, de când mă ştiu pe lume" (31 decembrie 1971); „zilele se scurg cenuşii, nu am conversaţie cu nimeni" (20 ianuarie 1971). În 1969 speră să-şi realizeze proiectele în cinci-şase ani; pe Keats îl studiază pentru similitudinea experienţei: „a scris cu conştiinţa că are puţin de trăit"; e cuprins de panică la modificarea unei sume primite: „s-ar putea să fiu iarăşi victima unei întorsături tragice în viaţa mea".

Trece prin „goluri" de valoare, simte uneori „o gravă pierdere a spiritului critic", eventualitatea unui eşec îl deprimă. „Adevărul este că lucrez ca să pot muri liniştit". Proiectează un roman, *Călătoria lui Orfeu*, devenit *Postul din hol* şi, în sfârşit, *Slujba din hol*, „holul nu este decât cadrul inexorabil ca o corabie din care nici un personaj nu poate evada până nu i se împlineşte destinul". Din alt manuscris se gândeşte să-i trimită un grupaj de *Naraţiuni* lui C. Noica (predestinat, crede Fântâneru, să-l scoată din anonimat). În ianuarie 1972 se adresează direct revistei „Argeş". Îl întâlneşte mai întâi pe Al. Cerna-Rădulescu, fost redactor la „Universul", apoi pe Florin Mugur şi Gheorghe Tomozei, redactorul-şef. Era însă dezorientat. În 1948 se simţea la ţară „ca într-un naufragiu pe o insulă pustie", acum descoperă cu teamă „tocirea sensului vieţii colective". La 1 martie 1972 notează: „demersurile desfăşurate pentru reapariţia mea în literatură erau încheiate" (zece *Naraţiuni* apar în nr. 3/1972 al revistei din Piteşti). La câteva luni, Matei Alexandrescu îi solicită un interviu pentru volumul trei de *Confesiuni literare*; încurajat, Constantin Fântâneru schiţează el însuşi un volum memorialistic „de cel puţin 300 pagini". Scrie dominat de un optimism ciudat al necesităţii", dar e, în acelaşi timp, cuprins de deznădejde[17]. Încercarea de a tipări *Naraţiunile* la „Cartea Românească" eşuează. Pentru o operă care să se fixeze la „descrierea maladiei demenţei" era prea târziu. Moare la Spitalul Ştefăneşti-Piteşti, la 20 martie 1975, după ce luptase ani de-a rândul, fără succes, împotriva propriei sale bibliografii, să se răzbune, să se răscumpere.

[17] Merită relatat şi următorul episod. În iunie 1969, Editura Enciclopedică se adresează Consiliului Popular al comunei Leordeni solicitând, printr-un chestionar, informaţii despre scriitor, necesare editării *Dicţionarului Enciclopedic Ilustrat*. Printre altele, era cerută şi data morţii lui... Constantin Fântâneru. Evident, întâmplarea e considerată o „umilinţă cumplită" şi exemplu nedorit în elaborarea unor lucrări de sinteză. „Prin urmare, redacţia «Enciclopedică Română» crede că sunt mort. Ceea ce este straniu este că aceşti «enciclopedişti» n-au apelat la Uniunea Scriitorilor, care este în măsură să dea orice informaţii, şi fac înconjurul lumii bâjbâind..." (15 iunie 1969).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN NOU DESPRE *CRONICA PARALELĂ* ŞI *LETOPISEŢUL CANTACUZINESC*

Cătălina Velculescu

La Editura Minerva a apărut (cu sprijinul Fundaţiei Soros pentru o societate deschisă) prima parte din *Cronica paralelă a Ţării Româneşti şi a Moldovei*, ediţie critică şi studiu introductiv de Gabriel Ştrempel. Asemeni multora dintre cronicile noastre, *Cronica paralelă* a circulat fără numele autorului (sau autorilor); până de curând se părea că ar putea fi atribuită lui Axinte Uricariul. După 1988, când Gabriel Ştrempel deja depusese la editură ediţia tipărită abia acum, a apărut demonstraţia documentată a lui Ştefan Gorovei[1] care susţine că nu Axinte Uricariul este autorul *Cronicii paralele,* ci – probabil – Vasile Buzilă (ajutat poate de Neculce), prin anii 1733-1735. Copist al cronicilor lui Miron Costin şi Grigore Ureche, cunoscător direct al activităţii lui Nicolae Costin, Axinte Uricariul nu putea face, pentru evenimente din secolul XVI, trimiteri la letopiseţul lui „Miron logofătul", deşi folosea în realitate date din *Letopiseţul Ţării Moldovei de la zidirea lumii...* al lui Nicolae Costin. Este vorba, cum s-a observat, despre confuzia ce caracterizează compilaţia de cronici moldovene tradusă în limba greacă în anul 1729 (apoi retradusă în limba franceză în 1741; am scris cândva despre proiectele lui J. H. - A. Ubicini şi V. A. Ureche de editare a versiunii franceze). P. P. Panaitescu a atras atenţia că, în afară de atribuirea unei paternităţi greşite, titlul traducerii greceşti mai conţinea încă o inexactitate: deşi se afirma că istoria tradusă ar relata doar evenimentele de după descălecarea lui Dragoş Vodă, în realitate ea începe cu mult înainte. Se poate bănui că versiunea în limba greacă cuprindea iniţial o compilaţie debutând cu textul lui Nicolae Costin despre Dragoş Vodă din *Letopiseţul de la zidirea lumii...*, adică se apelase pentru traducere tocmai la tipul de compilaţie folosit în redactarea *Cronicii paralele*. Mai târziu s-a adăugat probabil şi traducerea paginilor despre evenimentele anterioare descălecării Moldovei, dar titlul a rămas neschimbat, în prima sa formă.

Tot în prima parte a *Cronicii paralele*, se face trimitere la „cronica lui Azarie călugărul" (ed. Ştrempel, pag. 46). Ne aflăm din nou în faţa unei atribuiri greşite, prin extinderea paternităţii lui Azarie asupra unei întregi culegeri de tipul *Letopiseţul Putna II* + Macarie + Azarie. Pasajul referitor la hirotonirea mitropolitului Teoctist în vremea lui Alexandru II a fost preluat în *Cronica paralelă* (exact ca în *Putna II*) într-o interpolare la cronica lui Grigore Ureche (datorată, după unii specialişti lui Axinte, după alţii unui alt cărturar). (Într-o altă interpolare

[1] Ştefan Gorovei, *Spre unificarea istoriografiei naţionale...*, AIIA, 1988, p. 139-187. Vezi şi A. Diţă, *Despre un pretins cronicar...*, „Luceafărul", 10 iunie, 1989, p. 6.

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 327-334, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fusese comentată critic situarea lui Teoctist prin intermediul izvodului lui Tudose Dubău – înainte de Alexandru I[2]).

Pentru a înţelege modul cum s-a lucrat la redactarea *Cronicii paralele* edificatoare se dovedesc următoarele afirmaţii: „Iară noi aceasta şi mai aiave am adeverit din hrisoavele lor şi din pomelnicile vechilor mânăstiri..."; „nici un istoric nu i-au putut adeveri pre toţi anume, necercând uricile. Iară noi am aflat scrişi anume în uricul..." (ed. Ştrempel, p. 6); „mai de credzut sînt uricele lui, decît letopisăţile" (p. 44); „necăiuri scris n-am găsit făr-cât atâta scriu une létopisăţe moldoveneşti"; „mulţi istorici, în multe chipuri au scris" (p. 45); „aflat-am şi noi multe hrisoave a cestui domn" (p. 46); „Iară întru une izvoade de ale ţării, cum şi în cronicele leşăşti s-au aflat scrisă şi aceste războae. Ce oricum au fost, noi toate le-am cules şi li-am însămnat pre rînd; n-am lăsat a nu le scrie şi acéstea" (p. 49); „Iară noi, aceste pricini a cestor domni, aiave le-am găsit însămnate şi mărturisite, atât într-un letopisăţ, a ţării, izvodit de Uréche vornicul, cât şi din hrisoavele acestor domni şi pomelnicile pre la mînăstirile lor ce sînt toţi domnii însămnaţi, cari a cui ficior au fost" (p. 52); „aşa l-am găsit însămnat la vechiul pomelnic a Mănăstirii Bistriţii" (p. 53). Deci pentru partea referitoare la istoria Moldovei de la Dragoş vodă la Alexandru cel Bun s-au făcut îndreptări şi adăugiri letopiseţelor lui Nicolae Costin şi Grigore Ureche, îndreptări care au avut la bază un material informativ adunat probabil de-a lungul a mai mulţi ani.

Ştefan Gorovei atrage atenţia asupra afirmaţiilor abatelui Sevin (folosind informaţiile date de doctorul Fonseca) despre diferenţa dintre domnitorul Grigore Ghica de la Iaşi (care în anul 1729 abia iniţiase alcătuirea compilaţiei de cronici locale) şi Nicolae Mavrocordat (de la Bucureşti) care „a rassemblé avec des dépenses incroyables les monuments de ce pays, qui sont échapés ou à la négligeance des particuliers ou à la fureur des barbares"[3].

În *Cronica paralelă* – alcătuită se pare la Curtea lui Constantin Mavrocordat, la Iaşi – partea referitoare la istoria Ţării Româneşti până la Mihnea al III-lea foloseşte o formă a *Letopiseţului cantacusinesc* diferită de textele utilizate pentru a alcătui ediţia critică semnată de Constant Grecescu şi Dan Simonescu[4]. Aceeaşi formă se regăseşte într-un manuscris[5] de la Biblioteca Mănăstirii Neamţ (=N),

[2] Grigore Ureche, *Letopiseţul...*, ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1950, p. 71, 79; *Cronicile slavo-române...*, Bucureşti, 1959, p. 61, 128; Liviu Onu, *Critica textuală...*, Bucureşti, 1959, p. 55, 105.

[3] Şt. Gorovei, *Op. cit.*, p. 153-154.

[4] *Istoria Ţării Româneşti.*, Ed. C. Grecescu, Dan Simonescu, Bucureşti, 1960 (în continuare: *Let. cant.*).

[5] Ms. publicat de I. I. Georgescu în „Mitr. Olt.," XIII, 1961, p. 498-549 (În continuare N). Manuscrisului N îi lipsesc prima şi ultimele file. Dacă I. I. Georgescu a calculat corect, în final îi lipsesc trei file; adăugându-le pe acestea la finalul actual (plecarea lui Constantin Şerban) s-ar ajunge (prin comparaţie cu *Let. cant.*) la sfârşitul domniei lui Mihnea al III-lea, adică exact la locul de unde încep *Mărturiile comisului Iştoc*. Textul de tip N şi *Mărturiile comisului Iştoc* au fost cumva reunite abia când s-a adunat materialul pentru *Cronica paralelă*? Consemnate de Axinte Uricariul înainte de 1723 la Iaşi, acele *Mărturii* se reflectă parţial şi rezumativ în manuscrisul C din *Let. Cant.* (p. 144). Din păcate, nu se mai păstrează izvorul din 1731 al acestui manuscris, deci nu putem afirma că pasajul prelucrat după Axinte-Iştoc a fost cunoscut la Bucureşti în anul 1731. Cf. Andrei Pippidi, AIIA, 1989, p. 541-546; C. Velculescu, „Synthesis", 1978 şi *Între scriere...*, 1988, p. 86, 94 (n. 39).

În *Cronica paralelă* s-a folosit un izvor de tip N până la Alexandru Iliaş. Domnia lui Constantin Şerban din ms. 5.367 nu are începutul caracteristic lui N (Primele file ale ms. 5.367 lipsesc, deci nu ştim cum arătau pasajele dedicate special lui Matei Basarab).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fără a fi vorba însă de două copii succesive. O însemnare în slavonă a copistului pe manuscrisul de la Neamţ – „Florea logofăt" – păstrează şi data copierii: 1735, iar caracteristicile lingvistice indică drept loc Muntenia. Corectitudinea transcrierii însemnării în slavonă (cunoscută doar din ediţia lui I. I. Georgescu) ar trebui însă verificată[6].

Au aparut studii ce demonstrează că datele în plus oferite de manuscrisul N şi de *Cronica paralelă* pentru partea ce o au în comun (denumită în continuare U) sunt conforme cu adevărul istoric. Avem deci păstrată în U şi N o versiune de o deosebită valoare, reflectând cea mai veche şi cea mai bună formă a *Letopiseţului cantacuzinesc*[7].

Spre a stabili textul referitor la istoria de început a Moldovei, alcătuitorii *Cronicii paralele* s-au străduit în chip deosebit, precum reiese din înseşi afirmaţiile lor citate anterior; în ceea ce priveşte Ţara Românească, ei au avut (s-ar părea) norocul de a fi descoperit un manuscris similar manuscrisului N, care să le ofere tocmai forma pe care şi-ar fi dorit-o a letopiseţelor locale[8]. Ne vom referi în continuare la patru din perioadele despre care N conţine un plus de informaţii: 1 de la Moise vodă (1529-1530) la Alexandru (1592-1593); 2 domnia lui Mihai Viteazul; 3 Radu Şerban (1602-1611) la Alexandru Iliaşi (1627-1629); 4 Leon vodă (1629-1632) – domnia lui Matei Basarab.

Dar ştirile specifice lui N pentru fiecare din aceste perioade se găsesc şi în alte manuscrise (precum deja, parţial, s-a observat). Ne oprim pentru început la ms. rom. 3444 de la B.A.R. (în continuare: B – ca în aparatul *Let. cant.*; ms. rom. 1321 B.A.R. – reia textul din B).

Perioada 1 nu are în B ştirile specifice lui N[9].

Pentru perioada 2, au fost remarcate aproximativ 30 de puncte (până la solia la poloni a lui Stroe Buzescu) în care U (şi N) aduc informaţii în plus faţă de *Let. cant.* Dar 17 din aceste puncte apar şi în B[10]. Solia lui Stroe Buzescu la poloni şi înfrângerea lui Mihai la Mirăslău, urmată de retragerea la Făgăraş şi Prejmer unde primeşte vestea venirii trupelor polone, apar nu numai în U (şi N), ci şi în B[11]. Mai mult, anumite afirmaţii care lipsesc în N se păstrează în schimb în U şi B (ardelenii la Mirăslău „pripiră să se lovească cu Mihai până nu se

[6] Se impune compararea manuscrisului de la Neamţ cu manuscrisele lui Flor(ea) ierei (ce nu ar fi iscălit totuşi „logofăt"; dar acest cuvânt a fost corect interpretat?), dascăl de slovenie la Sf. Gheorghe Vechi din Bucureşti, copist, între altele, în anul 1733, al variantei scurte a *Cronicii paralele* (vezi Gabriel Ştrempel, *Copişti de manuscrise româneşti*, Bucureşti, 1959).

[7] Dan Simonescu, *Le chroniquer Mathieu de Myre...*, RESEE, 1966, nr. 1-2,; Dan Zamfirescu, *Studii şi articole...*, Bucureşti, 1967; ac. autor, *Contribuţii...*, 1981; Ştefan Andreescu şi Andrei Pippidi, în documentatele studii apărute, mai ales începând cu anul 1988, în AIIA, BOR, RITL, „Revista de istorie".

[8] În U, la domnia lui Mircea cel Bătrân se fac totuşi completări după două surse: Saad-Eddyn şi Martin Cromer (ed. Ştrempel, p. XIX).

[9] Comparaţia a fost posibilă datorită identificării diferenţelor dintre *Let. Cant.* şi M (N) în studiul şi ediţia semnate de Virgil Cândea în „Studii. Rev. de istorie", 1970, nr. 4, p. 673-692 (Versiunea Macarie Zaim va fi numită în continuare M).

[10] De comparat textele şi notele din Dan Zamfirescu *Contribuţii...*, p. 407-430 cu textele din B f. $31_{1-2^r, 8}$; $31^v_{1,4,7}$; 32_8; 32^v_8; $33_{8, 16, 19, 20}$; 33^v_{14}; 34_3; 34^v_4; 35_{13}; $35^v_{1, 5, 14, 15, 20}$; 38_4; 38^v_{11}; 40_{21}-$40^v_{1, 29}$; 41_{15}; 42^v_6; 43^v_{10}; 44_4.

[11] Dan Zamfirescu, *op. cit.*, p. 430-433; B f. 45v – 46.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

strâng oştile"; polonezii veneau cu intenţia de a ocupa nu numai Moldova, ci şi Ardealul şi Ţara Românească; Mihai „a dobândit într-un an trei ţări"[12]. Plângerea lui Mihai Viteazul din B (f. 47-48) se găseşte şi în N (p. 523-524); dar având greşeli de copiere inexistente în B şi lipsindu-i – faţă de acest din urmă manuscris – aproximativ o jumătate de pagină (B, f. 48). Putem bănui că pentru *Istoria lui Mihai Viteazul,* atât B cât şi N au utilizat ca izvor acelaşi tip de text, completat după o traducere a finalului poemului lui Stavrinos, din a cărui „plângere" B a reţinut mai mult decât N. În U „plângerea" se opreşte brusc, după primele două fraze, dar în ms. 2591 sunt lăsate 3 pagini albe, cum de altfel se consemnează a fi fost lăsate şi în N.

Pentru *perioada* 3, N a folosit masiv o traducere după *Istoria... de la Şerban voievod până la Gavril voievod,* operă a lui Matei al Mirelor. Alcătuitorul lui U a luat din aceeaşi *Istorie* mai puţin decât N[13]. Încă şi mai puţin a preluat compilatorul lui B (spre deosebire de *perioada* anterioară, 2, unde găsim majoritatea informaţiilor suplimentare ce sunt păstrate şi în N)[14].

Pentru perioada 4 se remarcă din nou multitudinea ştirilor comune între N şi B, diferenţiindu-se amândouă de *Let. cant.*[15] (Pentru U, lipsesc filele de la începutul manuscrisului 5367, iar în cele rămase relatarea cuprinde, după „lucruri străine", evenimente din domnia lui Vasile Lupu). Este adevărat că, pentru *perioada* 4, unele ştiri din N nu apar în B, dar şi unele – puţine – ştiri din B nu se regăsesc în N[16].

La sfârşitul domniei lui Matei Basarab şi începutul domniei lui Constantin Şerban, atât B cât şi N au un pasaj comun diferit de *Let. cant.,* pasaj redactat special pentru noua domnie (acest pasaj nu apare în ceea ce s-a păstrat din U – ms. 5367).

S-ar putea deci afirma că alcătuitorul formei B a *Letopiseţului Cantacuzinesc* a cunoscut o parte din sursele prezente în N. Pentru *perioada* 2 şi 4, regăsim în B suplimentul de informaţii ce caracterizează N, cu unele mici lacune, dar şi cu anumite forme mai corecte şi anumite plusuri (unele masive, ca pagina din „plângerea lui Mihai"). Deşi B nu este străin de principala sursă pentru *perioada 3* (*Istoria lui Matei al Mirelor*) reţine totuşi din ea numai pasaje disparate.

Pentru *perioada* 1, B are însă deosebiri atât faţă de N, cât şi faţă de varianta Macarie Zaim şi se apropie de *Let. cant.* Alcătuitorul formei din B aduce amplificări interesante (care nu sunt reproduse în *Let. cant*) pentru partea de la Radu Negru la Radu cel Mare şi apoi se preia *Viaţa lui Nifon*[17]. Amplificările

[12] U, ed. Ştrempel, p. 313; B, f. 45^{v}; N, p. 522.

[13] M. Berza, „Cercetări istorice", 1928, nr. 2 (vezi notele şi comentariile lui Andrei Pippidi la acest studiu inclus în vol. *Pentru o istorie a vechii culturi româneşti...,* Bucureşti, 1985; Dan Simonescu, *op. cit.*; Dan Zamfirescu, *Studii şi articole...,* p. 190-204. Versiunea lui Macarie Zaim conţine prelucrări importante din *Istoria lui Matei al Mirelor* fără a fi identice cu cele din N sau din U (cf. Virgil Cândea, *loc. cit.*).

[14] Deşi prescurtate şi prelucrate fragmentele din Ms. B, f. 50$^{v}_{8-10}$; 51$_{10-12}$; 52$_{18-21}$; 54$_{1-4,\ 14,\ 18-19}$; 54$^{v}_{4-7}$, pot fi comparate cu pasajele corespunzătoare din N., p. 525-527, 529, 531.

[15] Vezi B, f. 56-71^{v} în comparaţie cu N., p. 533-543.

[16] Numai în B se găseşte de exemplu, informaţia (care trebuie verificată istoric): f. 56: „Pătru cămăraşul"; „ot Popeşti"; etc. După B se pot îndrepta anumite lecţiuni greşite din N.

[17] B, f. 1-22^{v}. *Viaţa lui Nifn* are aici o formă aparte; vezi şi ms. 2150.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trebuie comparate cu cele din grupul K de manuscrise[18]. Ms K este o copie moldovenească ce există deja în anul 1718, asemănătoare cu B nu numai prin apelarea la acelaşi izvor pentru primele domenii, dar şi prin folosirea *Vieţii lui Nifon*. Pentru perioadele 1 – 4, însă, K nu mai foloseşte aceleaşi surse ca B (Deşi întâlnim şi aici adăugiri interesante – v. episodul Turturea). În schimb în K textul istoriei muntenești este despărţit în capitole, iar domniile sunt numerotate într-un mod ce aminteşte de U (fără să se identifice).

În afară de B mai există încă un manuscris comparabil cu N prin tipul de informaţii aduse în plus: Ms. 80 (fost 84) de la Filiala Academiei din Cluj, denumit B^2 în *Let. cant.* (în continuare: ms. Cluj)[19]. În acesta din urmă se găseşte un pasaj similar cu cel din N şi B, referitor la: solia lui Stroe Buzescu la poloni; Mirăslău; retragerea la Turda; discuţiile cu Basta; dimineaţa dinaintea morţii lui Mihai[20]. „Plângerea" lui Mihai este similară cu cea din B (deci un text de aceeaşi categorie ca cel din N) dar mai lungă chiar decât cea din B^2[21].

Cele două pagini în plus din ms. Cluj merită toată atenţia. „Plângerea" din ele are mai mult text decât în Stavrinos (cf. *Tesauru...*, vol. I, p. 322) iar penultima frază ne face să bănuim că cineva, vrând să scrie „nişte istorii (ale) domnilor Ţării Româneşti" a dorit să înceapă într-un fel anume: „Am vrut să scriu întîiu ale lui Mihai voievod" (ms. Cluj f. 39). După ultima frază comună dintre ms. Cluj şi N („Iar voi înţelepţilor luaţi aminte cu amănuntul", N p. 523-524), urmează în N un ornament roşu şi negru, apoi, aparent fără legătură, cuvântul „PRIIATENULUI". Dar acest cuvânt apare în textul din ms. Cluj (f. 38) de două ori după fraza aminitită: „le vorbiţi priiatenului", „înaintea priiatenului" (cf. *Let. cant.* p. 202). Copistul lui N lasă trei pagini libere – adică aproximativ locul „plângerii" în plus din ms. Cluj. N continuă după filele albe cu un text ca cel din *Let. cant.*, p. 85, exact aşa cum continuă după „plângerea" dezvoltată şi ms. Cluj (f. 39). Deci acest fragment a fost copiat după un izvor similar cu cel din ms. Cluj, adică după un text unde cineva (poate cel care îl elogiază pe „marele Omir", poate altcineva) începe a scrie despre domnii Ţării Româneşti căutând mai întâi o formă dezvoltată pentru *Istoria lui Mihai Viteazul* dar nu mai ajunge să facă acelaşi lucru şi pentru *Cronica lui Matei Basarab*).

Ca în N şi în B (dar şi ca la Macarie Zaim) lipsesc în ms. Cluj relatările referitoare la Simion Movilă şi la lupta lui cu Buzeştii (*Let. cant.*, p. 833 – 811). (Domnia lui Simion Movilă apare în U, dar în cadrul domniei lui Mihai Viteazul aşa cum a relatat-o Miron Costin în capitolele despre Ieremia Movilă ale *Letopiseţului* său.)

În ceea ce priveşte ştirile referitoare la *perioada* 3, ms. Cluj oferă o variantă ce trebuie editată pentru a se urmări uşor atât asemănările cât şi diferenţele pe de o parte faţă de N şi U, pe de alta faţă de B, ori în sfârşit faţă de *Let. cant.*[22].

[18] *Let. cant.*, p. XLII; BAR ms. rom 196, f. 1-3.

[19] Acestui manuscris îi lipsesc primele file. Textul lui începe cu un pasaj din *Istoria lui Mihai Viteazul*.

[20] Ms. Cluj, f. 34_4 – 36^v_{13}; B, f. 45^v ş.u.; N, p. 521-523; *Let. cant.*, p. 80_{14}-81_{16}.

[21] Ms. Cluj, f. 37_{11} – 39_{12}. „Plângerea" din ms. Cluj a fost reprodusă în *Let. cant.*, p. 201-202.

[22] Ms. Cluj, f. 39-53^v.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alcătuitorul formei de cronică din ms. Cluj a avut o predilecţie deosebită pentru *Istoria* lui Matei al Mirelor, din care în B apar, cum am văzut, doar ecouri vagi. Pentru perioada 4 în schimb, textul ms. Cluj se apropie de *Let. cant.* şi se diferenţiază de N şi B[23].

Totuşi pentru pasajul de început al domniei lui Constantin Şerban se restabileşte comunitatea ms. Cluj cu B – N, deosebindu-se de *Let. cant.*[24] .

Ne întoarcem acum la perioada 1 (Moise vodă – Alexandru voievod), pentru care textul păstrat în traducerea patriarhului Macarie Zaim (= M) are multe date în plus. Concordanţa acestora cu N a fost analizată de Virgil Cândea, care a semnalat totodată şi diferenţele faţă de versiunea G (reprodusă în aparatul *Let. cant.*, p. 204-209). În M avem într-adevăr cea mai veche atestare a unei forme a *Letopiseţului cantacuzinesc*. Printr-o coincidenţă remarcabilă, cu peste trei decenii înainte de a ieşi la iveală traducerea arabă, M. Gaster[25] reuşise să copieze dintr-un manuscris al lui A. Sârcu (manuscris găsit în Macedonia) tocmai fragmentul de început al *Istoriei Ţării Româneşti*, fragment ce aparţine categoriei M – N pentru intervalul Moise vodă – Alexandru vodă[26]. Dar în ms. Sârcu se găsesc şi informaţii în plus faţă de M şi N (implicit U)[27]. Reamintim că în B nu a fost utilizată pentru *perioada 1* sursa de tip M. Dar ecouri ale acestui tip de text (uneori cu amănunte în plus) le regăsim la Mihai Cantacuzino şi la Dionisie Fotino[28], unde pentru *perioadele* 2, 3, 4, pasajele din *Istoria Ţării Româneşti*, deşi puternic prelucrate, par a fi aparţinut familiei *Let. cant.*, şi nu celei de tip N – B. S-ar putea deci să fi existat copii ale *Letopiseţului Cantacuzinesc* cu amplificări doar pentru *perioada* 1 şi să fi continuat tradiţia „simplă" pentru perioada 2, 3, 4.

Ne aflăm acum în faţa câtorva întrebări referitoare atât la părţile componente ale manuscriselor de tip N, cât şi la specificul fiecărei din aceste părţi luate separat.

Tipul N reprezintă copia unui prototip „total" (1 + 2 + 3 + 4) pierdut, iar B şi ms. Cluj (şi poate, copiile folosite de Mihai Cantacuzino şi Dionisie Fotino) au păstrat doar părţi disparate din N?

Sau dimpotrivă, N reflectă rezultatul final al unei încercări de a aduna „les monuments de ce pays", similară cu cea descrisă de autorul/autorii *Cronicii paralele* relativ la istoriografia de început a Moldovei? În cazul din urmă, ar

[23] Ms. Cluj, oferă totuşi şi câteva – foarte puţine – informaţii comune cu B şi N.

[24] Ar trebui făcută însă comparaţia şi cu celelalte manuscrise ce nu au intrat în aparatul ediţiei critice.

[25] M. Gaster, *Fragmente dintr-o cronică*... „Cercetări istorice", 1937, p. 156-163 (în continuare ms. Sârcu). La Petersburg (Institutul de istorie) se păstrează un ms. cu *Letopiseţul cantacuzinesc*, ms. căruia îi lipsesc primele 9 file (*Let. cant.*, p. LIV şi „Rev. ling. şt. lit." (Chişinău), 1992, nr. 5, p. 64-67.

[26] Şt. Andreescu, „Revista de istorie", 1989, nr. 12, p. 1203.

[27] Ms. Sârcu, p. 159, 161, 163. Unele ştiri considerate tipice pentru N (şi M) apar însă şi în O sau la Dionisie Fotino, care citează după „cronicele locale" chiar şi informaţii în plus. De asemeni informaţii în plus, citate după o „cronică a războaielor" munteană, aminteşte şi Gheorghe Brancovici în *Cronica Românească* (vezi. ed. Damaschin Mioc, Bucureşti, 1987).

[28] Remarcăm că Mihai Cantacuzino foloseşte, ca şi *Cronica paralelă*, tipul de compilaţie a cronicilor moldovene în care se face confuzie între Miron şi Nicolae Costin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însemna că în B, ms. Cluj etc., se reflectă diferitele faze de colecţionare a materialului.

Trecem la nivelul informaţiilor din fiecare grup în parte.

Relativ la *perioada* 1 ştim că în N (şi U) există informaţii comune cu varianta M. Ar fi însă necesar să cunoaştem şi discordanţele dintre N (+U) şi M şi, cu atât mai mult să ne întrebăm de unde provin ştirile în plus din Sârcu. S-ar cuveni să revedem încă o dată toate manuscrisele *Let. cant.*, fiind posibil ca unele detalii să se găsească în textele ce au fost sau nu incluse în aparatul ediţiei critice [Ex.: în ms. 1713 (O), ca şi în M, se vorbeşte despre „Drăgan" (f. 13); despre Hramul Sf. Treime" (16v); despre fuga la „Timişoara" (f. 17); este menţionată „Ţara Ungurească" (f. 17v) etc.]. Se mai pune încă o problemă: când a intrat în circulaţie în limba română forma de text ce a stat la baza lui M? Nu cumva abia în vremea când Nicolae Mavrocordat începuse adunarea materialului istoriografic despre care vorbeşte abatele Sevin?

Pentru *perioada 2*, ar merita să revedem *Istoria lui Mihai Viteazul* iarăşi în toate manuscrisele; numai aşa vom putea afla dacă ştirile suplimentare din N şi U (dintre care unele apar şi în B, şi ms. Cluj.) sunt într-adevăr specifice numai acestor manuscrise[29]. Pentru finalul *Istoriei* s-a apelat la finalul poemei lui Stravrinos, poem care a fost – se ştie- de mai multe ori retipărit la Veneţia împreună cu *Istoria* lui Matei al Mirelor. Din păcate nu avem mărturii ale circulaţiei independente ale vreunuei traduceri româneşti după cele două lucrări. Dar ne putem întreba dacă nu cumva, în unele copii ale versiunii greceşti pe care a văzut-o Macarie Zaim, *Analele* locale erau reunite nu doar cu fragmente mai ample din *Istoria* lui Matei al Mirelor, dar şi cu o parte mai mare din finalul poemei lui Stravrinos (Ne-am întreba – într-o asemenea eventualitate – când s-a tradus în româneşte tipul de cronică în limba greacă similar cu cel din N).

Pentru *perioada* 3 (sprijinită în principal pe informaţii din Matei al Mirelor) se impune reluarea fără prejudecăţi a cercetării raportului dintre textele oferite de N (şi U) şi de M pe de o parte, cu cele oferite de s. Cluj şi de B pe de altă parte. Cum a procedat alcătuitorul textului B: a avut în faţă un original de tip N şi a eliminat o parte din informaţii revenind la exact textul din *Let. cant.* ori a avut în faţă două sau mai multe izvoare şi a cules din ele informaţii pentru a îmbogăţi un tip „simplu" de letopiseţ?

Cronica lui Matei Basarab, principalul izvor pentru perioada 4, are informaţii în plus în forma N, prezente cu mici excepţii şi în B (unde se păstrează însă câteva, foarte puţine, ştiri specifice[30]). Ms. Cluj are comun cu B, pe lângă multe alte pasaje, şi pe cel referitor la începutul domniei lui Constantin Şerban şi la înmormântarea lui Matei Basarab; dar acest ms. Cluj nu păstrează (cu excepţii infime) informaţiile suplimentare de tip N despre însăşi domnia lui Matei vodă. Pentru a afirma că informaţiile suplimentare apar numai în N şi B, se impune şi

[29] În acelaşi timp (pe lângă tipul N), nu se pot neglija amănuntele suplimentare despre Mihai Viteazul din manuscrisele de tip O sau A şi K ale *Letopiseţului cantacuzinesc*.

[30] Pentru ştiri în plus în B la domnia lui Matei Basarab şi forme mai corecte decât în N vezi supra nota 16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aici a fi revăzute toate manuscrisele. Trebuie să analizăm cu atenţie modul cum au fost aşezate textele în copiile de la Mănăstirea Căldăruşani ale *Cronicii lui Matei Basarab*[31]. Deşi executate în secolul XIX, aceste copii au un conţinut apropiat de *Let. cant*, dar alături de cronică se copiază fie un hrisov, fie pomelnice cu menţionarea daniilor făcute, uneori chiar cu menţionarea datei exacte a acestor danii. Din astfel de mărturii, chiar şi târzii, se poate deduce că un asemenea tip de compilaţie ar fi putut exista demult nu doar la Căldăruşani, ci şi la alte ctitorii bisericeşti sau laice. Din hrisoavele şi pomelnicele astfel asamblate, datele treceau apoi în însuşi textul cronicii, dacă cel care făcea copia acţiona după principiile expuse în primele file ale *Cronicii paralele*.

Informaţiile suplimentare oferite de tipul N mai trebuie comparate cu *Letopiseţul Bălenilor*, alcătuit probabil în deceniul al IX-lea al secolului XVII.

Tipul N poate fi de asemenea comparat cu informaţiile din:

Catalogo dei principi a lui Constantin Cantacuzino; *Cronologia* în limba greacă până la anul 1716 (cu traducerea şi continuarea ei în limba română); *Cronologia* atribuită lui Dumitrache medelnicerul (copiată alături de *Let. cant.*).

Nu punem întrebarea: de ce oare în cancelaria lui Ştefan Cantacuzino (ce acţiona la îndemnurile Stolnicului), iar mai târziu în cancelaria lui Nicolae Mavrocordat, s-a recurs, pentru a se face o copie a letopiseţului ţării, la textul cunoscut nouă din *Let. cant.* ca text de bază? Oare în 1714-1716 şi mai târziu în 1729 nu se mai găsea în cancelaria domnească nici o copie a formei ample de tipul N? Ar fi avut interes Ştefan Cantacuzino sau Nicolae Mavrocordat să nu reproducă o cronică detaliată despre Matei Basarab?

Să presupunem acum că varianta N (comună cu U) exista pe vremea lui Ştefan Cantacuzino şi a compilaţiei lui Nicolae Navrocordat. În acest caz ce semnificaţie ar avea faptul că ea nu se mai păstra la curtea domnească (deşi descinderea dintr-o variantă pe care Macarie Zaim o cunoscuse probabil la curte)? În situaţia în care s-ar fi optat pentru simplificarea tipului N spre a se alcătui forma oficială a letopiseţului local, ar trebui să analizăm această eventuală tendinţă de eliminare a structurilor supraîncărcate cu amănunte.

Textul de tip N nu se reflectă în traducerea sau în *Tentamen*-ul lui Johann Filstich, lucrate amândouă după anul 1727[32]. Filstich era un admirator al lui Nicolae Mavrocordat şi, probabil, şi-a procurat cronicile muntene prin intermediul cărturarilor din jurul acestuia. Cum de nu i-a fost transmis un manuscris de tip N?

Ce se întâmplă oare în răstimpul dintre anul 1729 (anul alcătuirii corpusului mavrocordătesc de cronici muntene) şi anii 1733-1735 (ani ai alcătuirii, tot în mediul Mavrocordaţilor, a *Cronicii paralele*): reintră în circulaţie un manuscris de tip N? sau tocmai în această perioadă se definitivează alcătuirea acestui tip?

[31] Ms. rom. 760 şi 4227; *Let. cant.* p. LVI; Alex. Stănciulescu-Bârda, BOR, 1980, nr. 5-6, p. 655-662. Interesante (şi normale) ni se par amplificările *Cronicii lui Matei Basarab* în istoriile lui Mihai Cantacuzino şi Dionisie Fotino cu ştiri exacte despre familia Cantacuzino.

[32] Vezi prefaţele lui A. Armbruster atât la ediţia *Tentamen*... din anul 1979 cât şi la ediţia traducerii germane, din anul 1984.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ori, poate, de abia acum se face traducerea românească a unei forme mai puţin obişnuite care se păstra în limba greacă?

Oare existenţa unei versiuni greceşti a cronicii de curte (vizibilă în M) să se fi întrerupt după domnia lui Matei Basarab? Dimitrie Cantemir aminteşte în *Hronicul vechimei a romano-moldovlahilor* că i-a rămas la Ţarigrad o copie a cronicilor muntene, în limba greacă „cea proastă", transcrisă de Şerban logofătul[33]. În istoria împăraţilor otomani, scrisă în Rusia, Cantemir face de asemenea trimitere la o cronică munteană pe care nu o mai avea la îndemână. Infromaţia comentată de Cantemir se găseşte în adăugirile specifice grupei O a *Let. cant.*, iar manuscrisul este probabil cel în limba greacă, rămas la Constantinopol (Se pare că Dimitrie Cantemir şi-a procurat şi în Rusia o altă copie, nu se ştie din care tip). Tot un manuscris cu amplificări specifice grupei O a folosit se pare şi Miron Costin atunci când a repovestit legenda lui Radu Negru[34]. Mai târziu, în secolul al XIX-lea, Bălcescu va utiliza date ce ne trimit de asemenea la grupa O[35]. Dar unele manuscrise de tip O au în comun cu textul U din *Cronica paralelă* amănuntele semnalate anterior (Vezi şi *Let. cant.* aparat).

În finalul acestui şir de întrebări ridicate de geneza textului de istorie munteană din *Cronica paralelă* am dori să accentuăm că, pentru un istoric, „cel mai bun text" manuscris este acela care cuprinde cât mai multe date exacte. Dar pentru un istoric al literaturii române vechi, „cel mai bun manuscris" este fiecare manuscris în parte, pentru că fiecare manuscris spune ceva relativ la cultura mediului cititorilor pentru care era alcătuit. Cât despre cel mai bun text pentru o ediţie critică, ar fi mai corect să vorbim despre textul cel mai potrivit pentru a strânge în jurul lui o grupă de manuscrise. Ediţia Grecescu-Simonescu reconstituie varianta de curte domnească a *Letopiseţului cantacuzinesc*. În plus amintita ediţie valorifică o muncă uriaşă, de aşezare pe grupe a celor aproximativ 50 manuscrise păstrate. În primul volum al *Cronicii paralele* editate de Gabriel Ştrempel se păstrează grupul U din aparatul critic al ediţiei Grecescu-Simonescu, grup care trebuie mereu corelat cu N. S-ar impune acum editarea critică a grupului de manuscrise de tip B ca şi a celui de tip O. Prin grija şi exactitatea cu care a fost pregătită, actuala ediţie a lui Gabriel Ştrempel aparţine tradiţiei ilustrate de Ioan Şt. Petre (dispărut fără urmă pe frontul de Răsărit), de Constant Grecescu, Dan Simonescu, Aurora Ilieş, ale căror lucrări reprezintă o etapă a cercetării ce nu va putea fi ignorată.

[33] I. Minea „Cercetări istorice", 1925, nr. 1.

[34] Miron Costin, *Opere*, Bucureşti, 1958, ed. P. P. Panaitescu, p. 210, 234.

[35] I. Minea, *loc. cit.; Let. cant.*, p. LIV. Mss de tip O: ms. 4649 → ms. 2631 → ms. 1322.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FAMILIA RUSSO ÎN BASARABIA

Vasile Ciocanu

Dintre „dulcile ochiri"ale copilăriei ce i s-au „tipărit" în inimă, Alecu Russo evidenţia în *Amintiri* imaginea unui „sat frumos, răşchirat între grădini şi copaci pe o vale a codrilor Bâcului, cu un păr mare în mijloc". Părăsise Basarabia la o vârstă fragedă, când abia trecuse de 9 ani, şi ulterior n-a mai revenit la baştină, dar a păstrat vie pentru totdeauna amintirea zilelor fericite ale copilăriei sale, petrecute în sat. Spunem fericite şi ne îndoim totodată dacă copilăria scriitorului a fost într-adevăr senină, deoarece multe momente din perioada de început a biografiei sale au rămas şi până acuma învăluite în ceaţă. Bunăoară, destinul mamei sale. Dar copilăria îşi are farmecul său aparte şi scriitorul însuşi găseşte cu cale să-şi avertizeze cititorii: „Vântul ce bătea atunce, lacrimile ce se vărsa se uit; din zilele trecute a rămas în închipuire un soare de-a pururea cu raze strălucitoare şi un miros neşters".

Fire de o rară sensibilitate, Alecu Russo îşi măsoară vârsta cu fiece desprimăvărare, care îi răvăşeşte sufletul, i-l umple de o dulce nostalgie: „Vântul primăverii a bătut; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge, spre codru mi se întorc ochii, şi zăresc umbra părului copilăriei mele, care îşi întinde ramurile ca nişte braţe şi îşi scutură florile pe inima mea, ca o ploiţă răcoroasă".

Pitorescul imaginilor şi duioşia cu care autorul a evocat satul ce i-a adăpostit copilăria, reconstituirea în tot farmecul său a atmosferei din amurgul zilelor de vară, cu cârdurile de oi întorcându-se de la păscut, cu focuri aprinse dinaintea caselor, cu fumul de stuf şi mirosul de tei ce venea de la pădure, cu povestirile şi basmele pe care le spuneau moşnegii; a serilor cu lună plină, când „cumpăna fântânei se părea un cocostârc cu pliscul întins", descrierea obiceiurilor poetice ce însoţeau sărbătoarea armindinei – toate acestea vorbesc cu pregnanţă despre faptul că viaţa la ţară a copilului şi-a lăsat adânc amprenta în sufletul său, determinând în mare măsură profilul său spiritual. Putem afirma că dragostea fierbinte a scriitorului pentru pământul natal, pentru limba maternă şi comorile nepieritoare ale geniului popular îşi au originea şi în impresiile căpătate în copilăria sa din anii petrecuţi pe meleagurile basarabene.

Impresionantele amintiri ale lui A. Russo constituie unica sursă din care s-au putut desprinde unele informaţii despre primii săi ani de viaţă şi despre satul copilăriei sale, căruia autorul din anumite motive nu i-a zis pe nume. Mult timp s-a presupus că localitatea descrisă în *Amintiri* a fost şi aceea în care scriitorul a văzut lumina zilei, până când, la sfârşitul anilor treizeci s-a descoperit un

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 337-345, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paşaport de străinătate al lui A. Russo din vremea studiilor sale la Vernier în care era indicat ca loc de baştină oraşul Chişinău[1]. Nici Vasile Alecsandri, cel mai apropiat prieten al său, nu-i cunoştea suficient biografia, scriind într-unul din articolele sale că A. Russo s-a „născut în munţii Moldovei"[2].

Care este satul copilăriei lui A. Russo ? Pentru a încerca să răspundem la aceasta şi la alte întrebări privind perioada de început a biografiei scriitorului vom prezenta mai întâi unele informaţii despre Iancu Rusul, spicuite din materialele de arhivă. Trebuie menţionat că în unele lucrări editate la Chişinău tatăl scriitorului a fost confundat cu un alt Iancu Russo. Astfel I. Vasilenco, în monografia consacrată autorului *Cântării României* scria, printre altele, că în anii 1822-1825 I. Russo a îndeplinit funcţia de comisar al judeţului Orhei, iar în anii 1825-1828 a fost membru al oficiului regional de hotărnicie[3]. Cercetătorul a spicuit aceste informaţii din cartea lui A. N. Krupenski *Kratki ocerk o bessarabskom dvoreanstve, 1812-1912* (Spb., 1912), fără a bănui că, în cazul dat, era vorba despre un alt Iancu Russo, care, conform actelor comisiei din 1821 pentru stabilirea dovezilor de nobilitate a moşierilor basarabeni, s-a născut în 1802 în familia medelnicerului Iacob şi a Elenei Russo. Acesta a avut în stăpânire moşia cu satul Bahmut[4].

Atragem atenţia asupra faptului că şi ofiţerul rus I. Liprandi în amintirile sale despre Puşkin din perioada exilului poetului rus în Basarabia, referindu-se la fraţii Dinu şi Iancu Russo (respectiv unchiul şi tatăl lui A. Russo), îi numea *Iacovlevici*, pe când în realitate ei erau *Fiodorovici* (părintele lor s-a numit Toma sau Tomiţă Rusul). Liprandi şi-a aşternut amintirile pe hârtie câteva decenii mai târziu, confundând numele după tată al fraţilor Russo cu al celuilalt Iancu Russo (fiul lui Iacob), care în anii 1822–1825, precum s-a menţionat, a fost comisar al judeţului Orhei. Reşedinţa comisarului de Orhei fiind în acel timp la Chişinău, Liprandi a avut, bineînţeles, posibilitatea să-l cunoască personal. Dar să citâm unele pasaje din amintirile ofiţerului rus: "Printre persoanele invitate uneori la general (e vorba de Bologovski – *V.C.*), scria Liprandi, erau şi doi fraţi, Dinu şi Iancu Russo, adică Dimitrie şi Ivan Iakovlevici Russo, pe care Puşkin îi întâlnea la Krupenski, la Zamfirachi şi Stamo, iar în cazuri rare la mine, în special pe Dimitrie, care locuia mai mult la moşie [...] Ambii fraţi, stăpânind o avere destul de bună, se deosebeau în mod diametral între ei în privinţa instruirii şi la înfăţişare, dar erau într-un grad superior originali, fiecare în felul său [...] Dimitrie Iakovlevici (căsătorit, trăia permanent la ţară şi numai iarna apărea la Chişinău [...]) cunoştea numai limba maternă, mai rău greceşte şi încă mai rău – ruseşte, iar în comportare era ca un urs... Fratele mai mic al lui Dimitrie, Iancu Russo (Ivan Iakovlevici) (de fapt, nu Dinu, ci Iancu era mai în vârstă cu un an, însă primul se căsătorise devreme, căci în 1821 avea doi copii, cel mai mare de 12 ani – *V.C.*), a stat

[1] Lucia A. Popovici, *Pe urmele lui Alecu Russo*, în „Preocupări literare", 1940, V, nr. 7, p. 392.

[2] Vezi V. Alecsandri, *Opere*, IV, Chişinău, 1992, p. 348.

[3] I. Vasilenco, *Alecu Russo*, Kişiniov, 1967, p. 6.

Aceeaşi informaţie greşită a fost reluată relativ recent de E. Levit în prefaţa la: A. Russo, *Opere*, Chişinău, 1989, p. 6.

[4] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 5, reg. 2, dosarul 856; fondul 88, reg. 2, dosarul 390, fila 46.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cincisprezece ani peste hotare, îndeosebi la Paris, vorbea foarte bine franţuzeşte şi la fel ca şi fratele său era simplu. Basarabenii priveau la compatriotul lor ca la o minune după gradul de instruire şi se mândreau cu el"[5].

Dar iată ce scria însuşi I. Rusul despre sine la 16 martie 1821 într-o „Mărturie" sau „autobiografie", cum i-am zice astăzi, prezentată comisiei pentru examinarea dovezilor de nobilitate a moşierilor basarabeni, comisie din care făcea parte şi el pe atunci: „Iancu Rusul, fiiul păharnicului Tomiţa Rusul, stăpânesc averi nemişcătoare în ţinutul Orheiul, sânt de 38 ani, sânt holtei neînsurat, stăpânesc un sat întreg de lăcuitori cu pământ 2500 stângeni latul: 3000 stângeni domneşti lungul, în fălci sau în desătini nu ştiu măsura, cinci sălaşe, adică famelii de ţigani am, şi atât moşia, cât şi ţiganii îmi sânt de clironomie de pe părinţii mei, în anii trecuţi şi din acest următoriu am venit de pe această moşie douăsprezeci mii cinci sute taleri turceşti, şăd în oraşul Chişinăul, am fost în slujbă la anii 1816 în prescriere lăcuitorilor ţinutului Eşii pentru aşăzare birului, am fost în slujbă la anii 1817 un an de zile cilen a obşteştii adunări şi sovetnic la departamentul giudecătoresc, şi acum cilen la această comisie slujesc"[6].

Unica moşie şi sat stăpânit de I. Rusul în Basarabia în perioada ce ne interesează, conform listei proprietăţilor funciare alcătuite în 1817 şi unor documente din anii douăzeci ai secolului al XIX-lea, a fost Ivancea sau Ivance, după cum i se mai spunea. În lista cu pricina se menţiona: „Moşia aparţine d-lui Ianco Rusu (Iancu Rusu). Pământuri pentru întreţinere sânt puţine, deoarece cresc mai mult păduri, sânt trei mori pe râuleţul Ivancea"[7]. La această moşie se referea I. Rusul în „Mărturia" sa din 16 martie 1821, prezentată comisiei, însă fără a-i zice pe nume. La arhivă se păstrează multe dosare referitoare la procesele susţinute timp îndelungat de I. Rusul cu vecinii de moşie, mai ales cu răzeşii din Peresecina. Din comunicările sale la aceste procese reţinem că „tot cuprinsul Văii Ivancea aparţine moşiei Ivancea"[8], că el a moştenit-o de la banul Darie Donici, bunicul său după mamă, după moartea acestuia în 1796[9].

Din dosarele Arhivei Naţionale am spicuit şi alte informaţii despre Iancu Rusul. În 1818 a fost ales candidat în Sfatul Suprem al adunării deputaţilor nobilimii din Basarabia[10], învrednicindu-se de a-l înlocui temporar pe unul din deputaţi[11]. În 1822 este ales pe un termen nou candidat în Sfatul Suprem[12], în această calitate fiind distins la 21 iunie 1826 cu ordinul Sfânta Ana de gradul III[13].

[5] *Iz vospominani I. Liprandi o Puşkine*, în „Letopisi goslitmuzeea", Kniga pervaia. Puşkin, M., 1936, p. 554-555.

[6] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dos. 53, fila 134.

[7] „Trudî Bessarabskoi gubernskoi ucionoi arhivnoi Komisii", tom. III, Kişiniov, 1907, p. 134-135.

[8] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 37, reg. 2, dosarul 552, fila 129.

[9] Tot acolo, filele 130-131.

[10] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 52, fila 270; 2271, filele 4, 5; 2272, fila 131.

[11] Tot acolo, dosarul 2271, filele 4, 5.

[12] Tot acolo, dosarul 52, fila 270.

[13] Tot acolo, fondul 37, reg. 2, dosarul 996, fila 9; Arhiva Regională de stat din Odesa, fondul 1, reg. 190, dosarul 42, fila 107.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Printr-o cerere de la 26 mai 1828, invocând starea şubredă a sănătăţii, el obţine paşaport şi trece peste Prut[14]. Între timp hotărâse să se stabilească în Principatul Moldovei, căci în februarie 1829, la Iaşi, I. Rusul, după cum atestă un document semnat tot atunci, a vândut moşia Ivancea căminarului basarabean Andrei Pavli pe veci[15].

În vara aceluiaşi an, 1829, I. Rusul revine la Chişinău. Într-o „Rugăminte"din 22 iulie, adresată mareşalului nobilimii, el cerea să i se dea „adiverinţă cuviincioasă", în baza căreia să-şi scoată paşaport "de mergere pisti graniţă, după cum se exprima solicitatorul, pentru folosirea sănătăţii mele cu doftori şi minerali ape". Din aceeaşi cerere aflăm că încă în 1827 I. Rusul a fost ales "de cinstita obştire a dvorenilor Oblastei Basarabiei" unul din deputaţii, carii era să înfăţoşeze cu toată supunerea din partea aceeaş plecatele şi rugătoarele ceriri împărăteştii Sale măriri Domnului împărat". Din anumite motive, însă, delegaţia n-a plecat la Petersburg. De aceea I. Rusul era gata să restituie banii primiţi în 1827 în vederea pregătirilor de plecare, căci, după cum scria în "Rugăminte", nu era "în stare de acum a o săvârşi precum este obşteşte cunoscut"[16].

În luna august, obţinând paşaport, pleacă împreună cu ruda sa Ştefan Roset să se trateze la băile de ape minerale din Austria[17]. De acolo în iunie 1830 ei trimit o scrisoare la Chişinău, în care roagă să li se prelungească termenul paşapoartelor cu încă un an, pentru a-şi continua tratamentul în Franţa[18]. Apoi I. Rusul se stabileşte în Principatul Moldovei, având grijă să-şi reînnoiască la fiecare an paşaportul[19]. Acolo se căsătoreşte, prin 1833, cu Maria Rosolimo, greacă de origine, cu care va avea patru copii.

În 1840, I. Rusul a revenit pentru ultima oară în Basarabia, obţinând paşaport pe termen de trei ani pentru a se trata peste hotare. Despre aceasta aflăm dintr-o scrisoare a sa de la 5 iulie 1841, trimisă din Constantinopol, în care ruga să fie scutit de contribuţie bănească, deoarece, motiva el, plecase din patrie nu pentru a petrece mai plăcut timpul sau a se ocupa cu afaceri neguţătoreşti, ci pentru a se trata. Se jeluia că încă din copilărie suferă de boală grea, care îl aducea uneori până la stare critică şi numai datorită călătoriilor întreprinse timp de 16 ani prin Europa, tratamentului chirurgical, apelor minerale şi climei călduroase revenea de fiecare dată la viaţă. Tot acolo cerea să i se elibereze paşaport pe termen nelimitat[20].

Fiind de acum grav bolnav, I. Rusul, într-o scrisoare din 12 iunie 1844, trimisă de la Iaşi, ruga să fie eliberat din supuşenie rusă[21]. Dar numai la câteva luni – la 5 octombrie – se stinge din viaţă la Galaţi, în aşteptarea paşaportului pentru a pleca la tratament. La căpătâiul muribundului, precum se ştie, a fost de faţă şi Alecu Russo.

[14] Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 388, fila 5.
[15] Tot acolo, fondul 37, reg. 2, dosarul 996, fila 9.
[16] Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 453, fila 7.
[17] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 44, fila 12.
[18] Tot acolo..
[19] Tot acolo, dosarul 777, filele 183, 251, 326.
[20] Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 1052, fila 28.
[21] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 1052, fila 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Evident, documentele la care ne-am referit ne permit să urmărim, în plan mare, calea vieţii lui Iancu Rusul, dar în toate foile de calităţi, inclusiv în memoriile lui Liprandi, se menţionează că e "holtei" sau "holtei neînsurat", ca în "Mărturia" din 1821. Nicăieri nu se pomeneşte de soţie şi copil, motivul constând în faptul comunicat prima dată de P. Haneş în studiul *Alexandru Russo: O pagină ignorată din literatura română* (Bucureşti, 1901), că Iancu Rusul (autorul considera greşit că numele de familie al acestuia în Basarabia a fost Donici şi că numai la trecerea în Principat i s-a zis Rusu) a fost îndrăgostit de o rudă apropiată din familia Donici şi s-a căsătorit cu ea fără să se cunune, deoarece legile ruseşti opreau căsătoria între veri[22]. Spre regretul nostru, în dosarele de la arhivă nu s-au păstrat copiile paşapoartelor lui I. Rusul din 1828 şi 1829, unde trebuiau să fie înscrişi, cum se obişnuia, toţi acei care îl însoţeau pe solicitantul paşaportului.

În baza informaţiilor existente despre I. Rusul să încercăm a răspunde la unele întrebări privind biografia scriitorului. Să revenim la chestiunea referitoare la satul copilăriei lui Alecu Russo, descris în *Amintiri*.

Primul cercetător al vieţii şi operei scriitorului, Petre V. Haneş, a procedat bine, când, la începutul secolului de faţă, preocupat de identificarea localităţii descrise în *Amintiri*, a aplelat la studiul lui Z. Arbure *Basarabia în secolul XIX* (Bucureşti, 1898), încercând să stabilească regiunea aşa-numită Codrii Bâcului. Aceasta, după Arbure, o formează masivul de păduri din împrejurimile mănăstirii Căpriana. Întrucât însă "În jurul mănăstirii Chipriani (aşa era ortografiată denumirea mănăstirii la Arbure. – *V.C.*), scria P. V. Haneş, sunt o mulţime de sate citate de Arbure, [...] nimic nu ne îndreptăţeşte să alegem pe unul ca locul natal al lui Russo"[23].

Ulterior s-au făcut diferite supoziţii referitor la satul descris în *Amintiri*. Astfel, M. Sadoveanu se referea la mărturiile unui ţăran care susţinea că A. Russo s-a născut în Prodăneştii Vechi[24]. În acest sat, într-adevăr, a trăit o familie de nobili cu acelaşi nume, însă capul familiei era Costache Rusu[25]. Însăşi localitatea se află departe de codrii Bâcului (în prezent în raionul Floreşti).

În anii treizeci, Comisiunea monumentelor istorice a întreprins o anchetă specială cu scopul de a identifica localitatea ce-a adăpostit copilăria lui A. Russo. Bătrânii satului Străşeni pomeneau despre o familie de răzeşi Rusu, unul dintre membrii căreia ar fi trăit în străinătate. Preotul satului susţinea că era vorba anume despre Alecu Russo şi de rudele sale[26] (deşi trecuseră la mijloc 100 de ani!). Evident, supoziţia nu are temei, deoarece: 1) A. Russo provenea din familie de nobili şi nu de răzeşi; 2) În 1817 şi până mai târziu moşia Străşeni era proprietatea mănăstirii Sfânta Vinere din Principatul Moldovei[27]; 3) Părăsind Basarabia în 1828, I. Rusul s-a stabilit în Moldova de peste Prut.

[22] Petre V. Haneş, *Alexandru Russo: O pagină ignorată din literatura română*, ed. II, Bucureşti, 1930, p. 7.

[23] Idem, ibidem.

[24] M. S[adoveanu], *Locul de naştere al lui Alecu Russo*, în „Însemnări literare", an. I, nr. 39, 1919, p. 16.

[25] Vezi Tr. Ichim, *Alecu Russo*, Iaşi, 1934, p. 99.

[26] Vezi Al. Dima, *Alecu Russo*, Bucureşti, 1957, p. 18-19.

[27] *Rospis zemlevladenia soslovnogo stroia naselenia Bessarabii po dannîm perepisi 1817 goda*, în *Trudî Bessarabskoi gubernskoi ucionoi arhivnoi comissii.*, tom III, Kişinov, 1907, p. 153.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Chestiunea cu privire la satul copilăriei lui A. Russo a fost luată în dezbatere în anii şaptezeci de cercetătorul Gr. Filip-Lupu, originar din Basarabia, care a semnat un articol intitulat *Cîteva precizări la biografia lui Alecu Russo* într-o culegere apărută la Bucureşti în 1977 sub egida Institutului de Istorie şi Teorie Literară "G. Călinescu". În articol cercetătorul sublinia că localitatea "se poate preciza cu certitudine că este satul Micăuţi şi nu Prodăneştii Vechi sau Străşeni". Argumentele invocate erau următoarele: 1) satul Micăuţi este situat pe o vale a codrilor Bâcului şi 2) în acest sat a trăit o familie de boieri moldoveni Russo[28].

E necesar însă de avut în vedere că, inclusiv la începutul secolului al XIX-lea, în Basarabia locuiau mai multe familii de nobili Rusu (Russo). De aceea informaţiile adunate de cercetător îi permiteau cel mult să emită o ipoteză, dar nicidecum să deducă "cu certitudine" că satul Micăuţi e localitatea descrisă în *Amintiri*. Conform datelor pe anul 1817, moşia cu satul Micăuţi aparţinea medelnicerului Constantin Rusu. În actele comisiei din 1821, alcătuite în vederea examinării dovezilor de nobilitate a boierimii basarabene, despre acesta se spunea următoarele: "Constantin Russo, de 40 de ani, căsătorit cu Ecaterina, fiica spătarului Ştefan Roset. Are un fiu Alexandru de 3 ani. Stăpâneşte prin moştenire moşia Micăuţi..."[29]. În 1854 fiul Alexandru, care în 1821 avea trei ani, în afară de Micăuţi mai stăpânea moşiile Grebleşti, Ţigăneşti şi Hulboaca[30].

Nici satul Ivancea de pe moşia părintească nu poate fi localitatea descrisă în *Amintiri*, deoarece se află în altă zonă decât cea a codrilor Bâcului şi e populată de ucraineni.

Câţiva ani în urmă am lansat ipoteza că satul copilăriei lui Alecu Russo o fi fost Volosenii, adică satul Pănăşeşti de azi, ori satul Curluceni, în prezent Făgureni[31]. Ambele localităţi se află în apropierea codrilor, la o mică depărtare de Bâc. Moşia Voloseni (Pănăşeşti) era proprietatea lui Dinu Rusul, care, precum nota I. Liprandi, trăia mai mult la ţară. Acesta a murit în iulie 1856 la vârsta de 72 de ani[32].

La Curluceni a trăit unica soră a fraţilor Iancu şi Dinu, Teodosia – fata cu nume necunoscut, la care se referea Al. Dima în monografie[33]. În tinereţe, Teodosia fusese măritată după stolnicul Manolache Vârnav, care, conform Condicii Liuzilor pe anul 1803, stăpânea moşia Curluceni[34]. După moartea soţului se călugări. Printr-o cerere din 19 iunie 1832, adresată judecătoriei civile din Basarabia, Teodosia Russo, călugărită între timp, ruga să fie confirmată o foaie de zestre prin care îi dădea rudei sale Rallo, căsătorită cu cneazul Constantin

[28] *Interferenţe. Studii literare, poezie, proză*. Societatea literară "Relief românesc". Supliment literar, Bucureşti, 1977, p. 153.

Gr. Filip-Lupu şi-a republicat articolul, cu unele modificări şi cu titlul *Unde, totuşi, a copilărit Alecu Russo*?, în "Făclia", 1991, 15 martie.

[29] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 53, filele 111-112.

[30] Tot acolo, reg. 2, dosarul 563, filele 207-210.

[31] V. Ciocanu, *File de istorie literară*, Chişinău, 1989, p. 79.

[32] Vezi: "Bessarabskie oblastnîe vedomosti", 1856, nr. 28, 14 iulie.

[33] Al. Dima, *op. cit.*, p. 4.

[34] Vezi: T. Codrescu, *Uricariul*, vol. VIII, 1886, p. 262.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Caragea, moşia Curluceni, o moară de apă pe râuleţul Bâc, aflată între moşiile Tutoveni şi Voloseni, şi 62 suflete de ţigani şerbi[35]. Din acelaşi dosar, alcătuit în legătură cu un proces dintre Teodosia şi Ştefan Roset pentru o parte de iaz pe Bâc, proces examinat între 23 aprilie 1849 şi 26 martie 1851, aflăm că ea îşi avea pe atunci reşedinţa la mănăstirea Tabăra[36].

Nu-i lipsit de semnificaţie faptul că, după cum atestă materialele de arhivă, în 1842 Iancu Russo le-a trecut în Basarabia la sora lui Teodosia pe două din fiicele sale din căsătoria cu Maria Rosolimo: Aspasia şi Polixenia, de patru ani şi de un an[37]. În 1849 la cererea Mariei Rosolimo şi a Teodosiei, aceste surori după tată ale lui Alecu Russo au fost trecute pe la Sculeni înapoi în Principatul Moldovei[38].

Între timp, cercetătorul V. Ciuburciu a descoperit un document datat cu anul 1813, în care se vorbea despre Iancu Rusul ca stăpân peste o parte din moşia Voloseni. Printre altele, în acel document se scria despre oamenii moşierului Iancu Rusul şi despre casa acestuia distrusă în urma unor tulburări ţărăneşti. "Dacă credem acestui document, conchidea V. Ciburciu, atunci reiese că cea mai fericită ipoteză o constituie Volosenii (Pănăşeştii)", ca localitate în care a copilărit A. Russo[39].

În articol autorul, pornind de la documentul găsit, făcea şi nişte supoziţii cu totul neîntemeiate, motiv care ne-a îndemnat să luăm atitudine[40]. Dar însuşi documentul prezintă un netăgăduit interes prin faptul că îl arată şi pe I. Rusul stăpân peste o parte a acestei moşii strămoşeşti, ce-i drept, la o dată anterioară perioadei care ne interesează. Nu-i exclus însă ca el să fi rămas stăpân peste partea de moşie şi în continuare. În virtutea unor anumite împrejurări, A. Russo îşi va fi petrecut copilăria sau numai lunile de vară la Voloseni (Pănăşeşti) sau la Curluceni (Făgureni), unde putea fi adăpostit de aceeaşi mătuşă evlavioasă şi iubitoare de copii Teodosia, care mult mai târziu se va îngriji de surorile sale vitrege.

Identificarea localităţii evocate în *Amintiri* va fi posibilă, probabil, când se va cunoaşte destinul mamei scriitorului.

Când s-a stins din viaţă mama lui A. Russo?

Din cele comunicate de Petre V. Haneş, în monografia la care ne-am mai referit, rezultă că mama scriitorului a murit în 1828 sau chiar anterior acestui an[41].

[35] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 37, reg. 1, dosarul 901, fila 30.

[36] Tot acolo, fila 29.

[37] Tot acolo, fondul 88, reg. 1, dosarul 1052, fila 16.

[38] Tot acolo, filele 14, 16.

În Arhivele Statului Iaşi se păstrează mai multe scrisori ale Mărioarei Russo, adică ale Mariei Rosolimo, printre care una din 20 decembrie 1845 adresată din Chişinău fratelui la Iaşi, dovadă că şi-a vizitat fiicele în Basarabia (pachetul 566, 85), iar într-o altă scrisoare din 16 septembrie 1848 pe care o adresa mamei sale vitrege Caliopi se jeluia că nu poate trece în Rusia să-şi ia copiii din cauza că graniţa era închisă, probabil în legătură cu epidemia de holeră ce bântuia în Principatul Moldovei. Venise din Grecia special pentru copii (pachetul 566, 115).

[39] V. Ciburciu, *Alecu Russo: unde s-a născut?* în "Literatura şi arta", 6 decembrie, 1990.

[40] A se vedea: V. Ciocanu, *Consemnări pe marginea unor "descoperiri"*, în "Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", nr. 5, 1991, p. 87-88.

[41] P. V. Haneş, *op. cit.*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ce-i drept, istoricii literari nu prea acordă încredere celor scrise de P. V. Haneş, din cauză că acesta nu arată sursele de informaţie, dar bănuim că unele date el le va fi căpătat de la fratele după tată al lui A. Russo care mai era în viaţă la 1901 – „Achil Russo, maior în Iaşi", precum îl prezenta autorul cărţii.

Referitor la data morţii mamei lui A. Russo au fost lansate ulterior diferite supoziţii, însă, în lumina informaţiilor despre I. Rusul de care dispunem la ora actuală, acestea nu rezistă criticii. Astfel, I. Vasilenco, vorbind despre încercarea grea ce s-a abătut asupra lui A. Russo, care în schiţa *Holera* scrisese că a avut „nenorocirea de a rămâne singur viu din patruzeci de persoane ce locuiau într-o casă", presupunea că acest eveniment tragic a avut loc în 1829 în Basarabia şi că anume atunci, susţinea el, îi murise mama, I. Rusul scăpând cu zile numai pentru că în acel timp era plecat cu afaceri. Mai târziu, rămânând numai cu fiul, nota Vasilenco, I. Rusul a hotărât să părăsească Basarabia[42]. În prefaţa la ediţia A. Russo, *Opere*, Chişinău, 1967 se afirmă că după 1829, în timp ce A. Russo se afla la studii în străinătate, I. Rusul, în Basarabia, şi-a înjghebat o nouă familie, căsătorindu-se cu Maria Rosolimo, şi s-a transferat în Moldova de peste Prut[43]. Însă, după cum am văzut deja, I. Rusul s-a stabilit în Moldova de peste Prut încă în 1828.

Documentele referitoare la I. Rusul consultate de noi (*Mărturia* din 1821, amintirile lui I. Liprandi ş.a.) ne fac să ne îndoim dacă părinţii lui A. Russo au avut căsnicie în comun şi dacă copilul s-a aflat pe lângă tatăl său în perioada cât a stat în Basarabia.

Când a plecat A. Russo din Basarabia şi când s-a înscris la studii în Elveţia?

P. V. Haneş în monografia citată scria că Iancu „trecu în Moldova în anul 1828, luând cu el şi pe fiul său Alexandru[44], informaţie reluată ceva mai jos: „Ştim că la 1828 Alecu Russo a trecut din Basarabia în Moldova şi că şi-a petrecut copilăria în judeţul Neamţu, după 1828"[45]. Or, şi documentele de arhivă, după cum s-a văzut, arată că în acel an, la 26 mai, I. Rusul a depus o cerere şi a obţinut paşaport, stabilindu-se în Principatul Moldovei.

Cercetătorii consideră că A. Russo şi-a început studiile în Elveţia în anul 1829. Şi documentele de arhivă arată că în acel an I. Rusul revine la Chişinău şi în august obţine paşaport pentru a pleca la tratament la băile de ape minerale din Austria. Un astfel de paşaport îi dădea, bineînţeles, posibilitate să călătorească şi în Elveţia, unde A. Russo a fost înscris la institutul din Vernier.

Am menţionat deja că nicăieri în documentele referitoare la Iancu Rusul nu e pomenit fiul său. Totuşi, într-un dosar am dat peste o scrisoare de la 7 septembrie 1839 adresată de guvernatorul militar al regiunii, mareşalului nobilimii din Basarabia, care ne ajută să stabilim mai exact data revenirii lui A. Russo de la studii în Moldova. Reproducem scrisoarea în traducere din ruseşte:

„Fiul moşierului basarabean Iancu Russo, Alexandru Russo, prezentând domnului consul al Rusiei în Moldova paşaportul eliberat lui în luna mai anul

[42] I. Vasilenco, *op. cit.*, p. 15.
[43] A. Russo, *Opere*, Chişinău, 1967, p. 7-8.
[44] P. V. Haneş, *op. cit.*, p. 7.
[45] Tot acolo.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1837 de către trimisul Rusiei la Viena, pentru a se deplasa de acolo la Iaşi, roagă să i se expedieze un paşaport cu termen prelungit de aflare în Moldova.

În legătură cu aceasta am onoarea să Vă rog cu plecăciune, Stimate Domn, să mă onoraţi cu o înştiinţare dacă din partea Adunării deputaţilor nobilimii din Basarabia nu vor fi oarecare obstacole de a-i expedia domnului Russo paşaportul solicitat pentru a locui în Moldova, precum şi în privinţa datei plecării sale din regiune peste hotar"[46].

În răspunsul mareşalului nobilimii se spunea că numele lui A. Russo nu se află printre nobili şi că nu dispune de nici un fel de informaţii despre el[47].

Nu cunoaştem dacă i s-a expediat lui A. Russo paşaportul cu pricina şi în genere cum a obţinut el cetăţenia Moldovei. Dar din scrisoare aflăm că A. Russo abia în mai 1837 a căpătat la Viena paşaport pentru Iaşi, ceea ce dezminte supoziţia exprimată de unii autori că scriitorul s-a întors în Moldova pe la sfârşitul anului 1836. Astfel, Al. Dima scria că A. Russo a stat la Viena "până prin noiembrie 1836, dată când a fost expulzat şi, deci, a trebuit să se întoarcă în ţară"[48]. "La sfârşitul anului 1836, scria în alt loc cercetătorul, A. Russo se întoarce în ţară"[49]. Iar V. Alecsandri susţinea că A. Russo a venit de la studii "la 1838"[50].

Informaţiile expuse conţin, evident, unele precizări privind familia Russo în Basarabia şi pot servi drept puncte de reper pentru continuarea cercetărilor.

[46] Arhiva Naţională a Republicii Moldova, fondul 88, reg. 1, dosarul 777, fila 307.
[47] Tot acolo, fila 308.
[48] Al. Dima, *op. cit.*, p. 25.
[49] Tot acolo, p. 34.
[50] V. Alecsandri, *Opere*, IV, Chişinău, 1992, p. 404.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EUGÈNE IONESCO, *VICTIMELE DATORIEI, TEATRU,* VOL. I,

Traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, Edit. Univers, București, 1994, 207 p.

Unul dintre evenimentele cele mai semnificative din cultura românească a anului 1994 (și care va rămâne tot foarte semnificativ și în absolutul culturii noastre) este publicarea, de către editura Univers, a volumului *Teatru I* de Eugène Ionesco, ce deschide seria unei ediții în versiune românească a teatrului marelui scriitor, ediție structurată în 5 volume care, fiecare, va conține aparatul critic necesar, ultimul volum cuprinzând și o – desigur – substanțială postfață. Având la bază ediția Eugène Ionesco, *Théâtre complet,* Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade, 1951 p., ediție îngrijită de Emmanuel Jacquart, seria a cărei publicare de către editura Univers tocmai a început (și – extraordinară coincidență! -, tocmai în anul morții scriitorului) va fi și prima ediție completă a teatrului lui Eugène Ionesco într-o *nouă* versiune românească. Traducătorul (și totodată autorul întregului aparat critic): Dan C. Mihăilescu, care a reușit o strălucită performanță.

Într-un foarte binevenit și la obiect *Cuvânt înainte*, Dan C. Mihăilescu face câteva incitante și, aș spune, senzaționale dezvăluiri cu privire la faptele ce l-au adus în situația de a se angaja în această extraordinară „aventură": „Am fost, recunosc, stupefiat și – mai e cazul s-o spun? – absolut onorat de hotărârea maestrului Eugène Ionesco și a doamnei Marie-France Ionesco de a-mi încredința (re)traducerea Teatrului ionescian. Împătimit de relația dintre *omul ionescian* și *omul cioranian*, tocmai mă pregăteam să le dedic o carte, în linia unei fixații mai vechi privind suita *polarităților complementare* ale culturii române (de la Eminescu – Caragiale, Maiorescu – Hasdeu, până la Eugen Lovinescu – N. Iorga, Mircea Eliade – Paul Zarifopol). Sigur că, dacă am tradus, de «amorul artei» și pentru sertar, două cărți de Cioran (a cărui operă nu-i decât «le journal d'un douteur»), plonjarea în lumea dramaturgiei ionesciene (care, în fond, e tot... un jurnal...) a fost o aventură cum nu se poate mai nimerită".

Prin traducerea pe care o întreprinde, Dan C. Mihăilescu face operă artistică, dar și, totodată – lucru de care e perfect conștient -, își continuă demersul critic și exegetic, adâncindu-l în mod sigur, prin utilizarea unor noi căi, modalități, instrumente. Acțiunea sa vizează două mari obiective: dinamizarea exegezei; revigorarea „eficienței pur spectacologice". Făcând aceste mărturisiri, Dan C. Mihăilescu spune, implicit, că el acordă noii traduceri pe care o propune și valoarea unei noi interpretări a teatrului lui Eugène Ionesco (văzând în regim de omogenitate activitatea sa de până acum de critic cu cea pe care, în paralel, o începe acum, de traducător) și că, pe de altă parte, traducând, el a privilegiat – spre deosebire de traducătorii care l-au precedat – „«legile» rostirii scenice". Cu

RITL. XLII, 1994, nr. 3, p. 347-350, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alte cuvinte, el a tratat – şi aceasta este prima şi cea mai importantă formă de „fidelitate" a unei traduceri a teatrului lui Ionesco – textul nu ca pe ceva ce urmează a fi *doar citit*, ci ca pe una din componentele unui *spectacol*, ce trebuie, aşadar, să intre în relaţie de sistem cu celelalte componente. Dar mai bine să-l citãm din nou pe Dan C. Mihăilescu, în dialogul cu însuşi Ionesco, care îl investeşte ca traducător al său: „Bine, am zis, una, două, trei lucrări se cereau retraduse. Dar – totul? Răspunsul a venit prompt şi a vizat unitatea limbajului. În anii '70, când au apărut – graţie marii fisuri – cele două volume de TEATRU – Eugen Ionescu la EPL şi cele două „BPT"-uri la Minerva, varietatea traducătorilor (Ion Vinea, Marcel Aderca, Elena Vianu, Mariana Şora, Radu Popescu & Dinu Bondi, Sanda Şora, Florica Şelmaru) falsifica în bună măsură ierarhia originară a textelor şi risca, de la un punct înainte, să deconcerteze, dacă nu prin inadvertenţe, oricum prin zonele – multe – de *inutilă arhaizare a limbajului* (subl. ns.) sau de inapetenţă la «legile» rostirii scenice".

Noua apariţie este aşadar exemplară – dincolo de faptul că propune pentru prima oară în România, în versiune românească, o *integrală* a teatrului lui Ionesco – şi prin aceea că vrea să impună cel puţin trei legi de aur ale traducerii (la care şi eu am ţinut întotdeauna). Prima, am văzut-o: textul unei piese de teatru trebuie tradus în vederea rostirii lui în cadrul unui spectacol. A doua – în cazul de faţă foarte legată de prima sub un anume raport – reaminteşte ceea ce nici un traducător de literatură (scenică sau destinată numai lecturii) nu ar trebui să uite vreodată: că a traduce bine un text literar nu înseamnă a-l împăna cu arhaisme şi „neaoşisme" şi a-l turna într-o sintaxă desuetă, atunci când textul însuşi nu cere asta în mod expres. Este foarte curioasă această propensiune a traducătorilor către utilizarea arhaismelor şi „neaoşismelor" în sine, în absolut, ca şi cum ea ar purta marca – indiferent de contextul în care se produce: „bună traducere". Presupun că un cuvânt neutru sau un neologism nu le pare anumitor traducători îndeajuns de „literar", iar textul tradus prin astfel de termeni este văzut de ei, chiar dacă totul impune această opţiune, ca fiind lipsit de relieful şi strălucirea celuilalt, presărat cu cuvinte rare, laborios căutate prin dicţionare sau prin literatura noastră mai veche sau foarte veche. Cuvintele sunt abordate în sine, în mod izolat, ca tot atâtea pietricele frumos colorate ce urmează să acţioneze fiecare pe cont propriu, nu în cadrul unui ansamblu în care importantă este adecvarea şi eficienţa lor funcţională. De ce să-l traduci pe Ionesco – lucru remarcat cu atâta pertinenţă în dialogul acestuia cu Dan C. Mihăilescu – prin „zone – multe – de inutilă arhaizare a limbajului", deşi dramaturgul foloseşte o franceză foarte modernă, atât sub raportul vocabularului cât şi sub cel al sintaxei? Cum pot fi confundate efectele obţinute printr-un limbaj al asocierilor absurde, nu o dată de tip suprarealist, cu cele realizate printr-un limbaj marcat ca arhaizant? Cum poate fi confundat efectul de stranietate obţinut prin moderna împerechere imprevizibilă de cuvinte, ce transgresează întruna norma, constituindu-se într-un nou tip de discurs, în care bizareria absurdă şi angoasantă produce întruna, cu mare capacitate de invenţie şi creaţie, bizarerie absurdă şi angoasantă, la toate nivelurile gramaticale, şi de obicei în mod *insidios*, sub o aparenţă de inocenţă, cu efectul – uneori, e

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

drept, de o strălucitoare ciudăţenie, dar care nu are nimic a face cu Ionesco – unei potriviri abile de cuvinte vetuste?

Dan C. Mihăilescu, pătruns de asemenea evidenţe, procedează în consecinţă. Să vedem câteva începuturi de piese, în ordinea cronologică în care ele figurează în volum. Din *Cântăreaţa chelă* (titlu ce devine subtitlu în opţiunea lui Dan C. Mihăilescu, care a preferat versiunii franceze din 1950 – „din raţiuni evidente şi pertinent relevate de Gelu Ionescu" – versiunea originară [1943] *Englezeşte fără profesor*, scrisă în limba română de Eugène Ionesco): „DOAMNA SMITH: E ora nouă. Am mâncat supă, peşte, carne cu cartofi, salată şi am băut bere. Copiii au băut apă. Am mâncat bine, astă seară. / (*Domnul Smith, continuându-şi lectura, face un zgomot cu limba.*) / DOAMNA SMITH: Mary a prăjit bine cartofii, astă seară. Data trecută nu-i prăjise bine / Mie îmi plac numai când sunt bine prăjiţi. / (*Domnul Smith continuă lectura, face un zgomot cu limba.*) / DOAMNA SMITH: Carnea de viţel se potriveşte cu cartofii şi untdelemnul din salată nu era rânced. Untdelemnul de la băcanul din colţ este mult mai bun decât untdelemnul de la băcanul din faţă. E chiar mai bun decât untdelemnul de la băcanul din spate. Dar nici untdelemnul lor nu era prea rău" etc. etc. Aici textul este de o neutralitate absolută, iar efectele de bizarerie şi absurd apar tocmai prin supralicitarea acestei neutralităţi, care basculează în contrariul ei. În mod absolut genial, Ionesco a descoperit aici o *nouă* scriitură, un teritoriu al său şi numai al său, şi care va rămâne pentru totdeauna numai al său, oricâte imitaţii s-ar încerca. Acest text poate însă perfect funcţiona ca un *échantillon* ce trebuie imitat, pentru traducătorul din franceză în română al teatrului ionescian. Să vedem deci mai departe şi alte piese traduse de Dan C. Mihăilescu (în parantează fie spus: unde va fi plasată, în această ediţie, *La Cantatrice chauve*, al cărei text diferă totuşi uneori destul de mult de cel din *Englezeşte fără profesor?* sau se renunţă la această piesă?). Iată începutul *Lecţiei* (nu mai retranscriem indicaţiile scenice): „SERVITOAREA: Bună ziua, domnişoară. / ELEVA: Bună ziua, doamnă. Profesorul este acasă? / SERVITOAREA: Aţi venit pentru lecţie? / ELEVA: Da, doamnă./ SERVITOAREA: Domnule, coborâţi, vă rog. V-a sosit eleva. / VOCEA PROFESORULUI: Mulţumesc. Cobor acum... în două minute..." etc. etc. Neutralitatea este totală, economia de mijloace absolut ionesciană, ca şi *firescul* dialogului, care, prin insistenţă, se răstoarnă în nefiresc şi straniu. Alte mostre de perfectă traducere (tot textul lui Dan C. Mihăilescu se menţine la acest nivel performant): „ROBERTA II: E un guvid? / JACQUES: Dar poate să şi plutească pe apă. / ROBERTA II: E o şalupă? / JACQUES: Încet. / ROBERTA II: E un şlep? / JACQUES: Câteodată-i place să trăiască ascuns în munte. Nu e frumos. / ROBERTA II: E o cabană? / JACQUES: Mă face să râd. / ROBERTA II: E o căţuşă sau un capitol? / JACQUES: Ţipă, îmi sparge timpanele. / ROBERTA II: E-o căpiere? / Îi plac podoabele. / ROBERTA II: E o zorzoană? / JACQUES: Dacă vrei să spui, spui: hai să ne culcăm, draga mea... / ROBERTA II: Atunci spui: pisică-pisică. / JACQUES: Când vrei să zici: mi-e somn şi hai să dormim! / ROBERTA II: Atunci spui: pisică, pisică, pisică, pisică!" (*Jacques sau Supunerea*) În acest text, scriitura de gradul zero de tip ionescian cucereşte zone tot mai întinse de insolit, dar elementele cu care ea lucrează rămân aceleaşi: cuvinte ce

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu sunt în ele însele nicicum marcate, conotate, şi o sintaxă, de asemenea, aş spune, elementar neutră, aproape imperceptibilă.

Totul este aici atât de *simplu*, încât textul tradus pare scris direct în româneşte (iată idealul oricărui traducător!). Îţi vine să spui că nimic nu-i mai uşor decât să-l traduci pe Ionesco în limba română. Or, nimic mai înşelător decât această impresie, pe care o avem ori de câte ori ne aflăm în faţa unei foarte bune traduceri. Dar să mai citâm încă, ridicând cu încă o treaptă efectele de limbaj absurd: „VÂNZĂTORUL: Vă rog să mă scuzaţi, domnule... nu eu am făcut aşa, ci taurul. / DOMNUL: El ce rost are? / VÂNZĂTORUL: Tenor!... e-n locul unui bas... cu voia dumneavoastră. / DOMNIŞOARA: Domnule, domnule, domnule, vă rog să-mi daţi nasul înapoi că nu mai pot să mi-l şterg. / DOMNUL: Nu vă credeam aşa romantică! Iată-vă nasul, poftiţi, vi-l înapoiez. Între noi totul s-a terminat. Nu mai contaţi pe mine. / DOMNIŞOARA: Vai, în ce hal mi-aţi adus nasul, i-aţi eliminat complet creierul! / VĂNZĂTORUL: Să mergem mai departe, domnule, dacă binevoiţi. / DOMNUL: Ah, ce maşină frumoasă! / VÂNZĂTORUL: Este o protoiferă, învăţătoare cu cinci cai." (*Salonul auto*)

În această varietate de piese, există o mare unitate de scriitură şi de stil, care nu ar fi fost posibilă dacă traducerea ar fi fost încredinţată mai multor autori, aşa cum se face adeseori (şi poate acum cu precădere, dată fiind graba de a recupera, de a publica într-un răstimp cât mai scurt anumiţi scriitori). Salut în mod cu totul special această concepţie de ediţie integrală în care editura Univers a excelat şi excelează. Valoarea ei nu s-ar fi putut în nici un caz ridica la cota prezentă, dacă ar fi rezultat din juxtapunerea mai multor traduceri, *oricât de bune ar fi fost fiecare în sine*. Nu sunt împotriva mai multor versiuni – chiar sincrone – în limba română ale textelor unor autori străini, dar sunt cu totul împotriva amestecului de scrieri şi stiluri care, în mod fatal, rezultă din punerea laolaltă a unor texte create de traducători diferiţi. Ea poate fi acceptabilă doar dacă se face cu unul şi acelaşi text (cf. binecunoscuta ediţie Baudelaire, *Florile răului*, care juxtapune multiplele traduceri în română din marele poet francez), pentru a arăta amploarea unui fenomen de cultură semnificativ sau pentru a oferi un material concret pentru o teorie a traducerii literare în limba română.

De fapt, această *unitate*, chiar atunci când traducerea a fost făcută de un singur traducător, nu vine de la sine, ci pretinde un mare efort şi o foarte vie conştiinţă artistic critică. Dan C. Mihăilescu e înzestrat cu toate darurile necesare pentru a duce la capăt ceea ce a început sub atât de bune auspicii. Aşteptăm cu nerăbdare volumul al doilea din integrala teatrului lui Ionesco într-o traducere care constituie un moment important pentru teatrul românesc şi pentru literatura română.

IRINA MAVRODIN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

INFLUENŢA LUI HEGEL ASUPRA CRITICII LUI C. DOBROGEANU-GHEREA

Ion Plămădeală

La capătul unei perioade de prohibiţii ideologice a devenit posibilă reexaminarea obiectivă a operei critice a lui C. Dobrogeanu-Gherea. Acuzele oficiale de oportunism menşevic aduse vederilor sale politice în anii '50 se extrapolau abuziv şi asupra ideologiei literare, limitată la elementele ei şubrede, marginale, proprii îndeosebi studiilor de început ale criticului. Tradiţiile criticii marxiste şi ale democraţilor revoluţionari ruşi erau supralicitate la definirea sintetică a concepţiei sale estetice, în umbră rămânând alte coordonate referenţiale, revelatorii pentru latura viabilă a acestei concepţii. În pofida contribuţiilor exegetice ulterioare, în particular cele ale lui M. Iorgulescu şi Z. Ornea, care au denunţat imaginea lacunară, voit simplificatoare a criticului, n-au fost explorate suficient filoanele gândirii literare ale acestei personalităţi marcate, după I. Negoiţescu, de un tragism iremediabil.

În afară de influenţa capitală a esteticianului francez Hippolyte Taine, cea a lui Hegel concurează sensibil la formularea vederilor estetice gheriste. Fiind neîndoios că sursa celor mai multe principii preluate de Gherea din Taine se află în *Prelegerile de estetică* ale filozofului german, totuşi, o lectură atentă a *Studiilor critice* gheriste atestă o cunoaştere nemediată a textelor hegeliene. Contactul direct ar explica interpretarea uneori diferită a acestora de către cei doi critici. Este simptomatic în acest sens şi faptul că Gherea a preconizat în cele mai numeroase lucrări ale sale un determinism mai aproape de izvorul originar, promovat de Taine mai cu seamă în operele de maturitate.

O seamă de referinţe directe sau indirecte, la fel ca şi cunoaşterea dialecticii, aplicată intermitent în exerciţiul analitic, vin să confirme aceeaşi supoziţie. În domeniul „filozofiei artei" (termenul, preferat de Hegel celui de „estetică", îl utilizează criticul alături de cel proxim) contribuţia marilor clasici a fost esenţială: „Kant ori mai ales Hegel, subliniază Gherea, au avut unele vederi geniale în estetică" (1, VI, p. 265). Cu un citat desfăşurat din „genialul Hegel", extras din *Prelegerile de filozofie a istoriei*, criticul îşi va argumenta, în *Idealurile sociale şi arta* (1893), concepţia despre marii artişti, promotori ai înaltelor idealuri cetăţeneşti şi umane. Vehicularea în cadrul polemicii cu Maiorescu şi adepţii acestuia a unor noţiuni-cheie din linia Platon-Schopenhauer mărturiseşte, de asemenea, o cunoaştere din interior, aprofundată a sistemelor specultive idealiste.

Este ştiut că gândirea filozofică din secolul trecut separase facultăţile spiritului între *minte* şi *inimă*, poezia fiind caracterizată, de regulă, în contrast cu filozofia. Nu altfel a procedat Maiorescu şi generaţia sa. Gherea urmează

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 351-359, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îndeaproape reperele în uz, prezentând o definiţie analogă, în subtext, cu cea maioresciană, la 1867. Poezia ar fi „cugetare prin obiecte concrete", iar ştiinţa – „cugetare prin abstracţii" (1, VI, p. 151). În alt loc, gândul capătă limpezimea disociativă: „În reprezentarea sensibilă a fenomenelor consistă arta, ştiinţa le reduce la câteva legi generale exprimate în termeni abstracţi" (1, VII, p. 436). Este, în fond, cunoscuta expresie hegeliană[1], în care „ideea", categoria centrală a sistemului idealist al lui Hegel, e convertită în sens materialist şi cartezian, transformare vizibilă şi la Taine. Cu acesta, criticul român delimitează obiectul reprezentării artistice, care la Hegel era conţinutul universal şi atotcuprinzător al Ideii, la realitatea dată în senzaţii şi cognoscibilă de intelectul discursiv.

Prin urmare, ambele citate se rezumă la enunţul, cu circulaţie masivă de la Hegel încoace, despre artă ca *gândire* în imagini. În spaţiul criticii europene ideea a fost girată de autoritatea lui H. Taine, care considera activitatea artistică un proces de manifestare a esenţei realităţii prin obiecte sensibile şi particulare, opinie pe care o va susţine, printre alţii, şi J. M. Guyau[2]. În Rusia o întâlnim la Belinski[3], cunoscut discipol hegelian, şi, reeditată întocmai, la Dobroliubov[4]. În succesiunea acestora, fondatorii criticii marxiste o păstrează pentru că ar preconiza unitatea de conţinut a adevărului ştiinţific cu cel artistic[5].

Astfel, pentru Gherea, ca şi pentru criticii care au evoluat sub acelaşi regim de gândire, arta reprezintă o modalitate de cunoaştere nemijlocită, al cărei adevăr, subiectiv, se deosebeşte de cel ştiinţific prin modul apariţiei. A „cugeta în obiecte concrete" nu ar însemna altceva decât a avea o idee concretă, sensibilă, obţinută în judecata afectivă şi transmisă prin imaginea artistică. De aceea criticul socoteşte convenţionale distincţiile existente în gândire şi simţire[6], convingere ce-i permite să lărgească considerabil sfera inspiraţiei poetice, limitată de Maiorescu la obiecte ale simţirii: „iubirea, ura, tristeţea, bucuria, disperarea etc."[7] Spre deosebire de mentorul junimist, criticul de la „Contemporanul" este de părere că şi politica, ideile sociale, morale, chiar şi cele ştiinţifice pot fi poetice, numai „tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevărat artistică". Căci, „după o vreme, oricare *idee* ajunge foarte poetică" (1, VI, p. 199, s.n. – I.P.). Altfel zis, în perspectiva celor spuse mai sus, orice idee devine materie poetică prin intuitivizare, prin raportarea la obiecte singulare („cugetare prin obiecte concrete").

Definiţiile reproduse până aici, din studiul *A. Vlahuţă*, hegeliene în sorgintea lor, sunt completate, în cuprinsul aceluiaşi studiu, cu aserţiuni de ordin opus.

[1] „Astfel frumosul se determină pe sine ca răsfrângere sau reflectare sensibilă a ideii" (2, p. 118).

[2] „Artistul trebuie să redea lucruri semnificative", „invizibile", „Spiritul" realităţii (3, p. 79).

[3] „Adevărul s-a dezvăluit umanităţii mai întâi în artă, el fiind un adevăr în contemplare, adică nu în noţiune abstractă... Poetul gândeşte în imagini" (4, p. 123).

[4] „Ea corespunde diferenţei ce marchează reflexia artistului şi cea a filozofului: unul gândeşte în imagine concretă..., iar celălalt tinde să generalizeze totul" (5, p. 286).

[5] Vezi, bunăoară, la A. Voronski: „Adevărata artă constă în gândirea cu ajutorul imaginilor. Această gândire poate fi la fel de obiectivă ca şi cea ştiinţifică, discursivă cu ajutorul noţiunilor" (6, p. 294).

[6] „Nu e încă dovedit că ar fi un aşa mare antagonism între cugetarea prin abstracţii şi cugetarea prin obiecte concrete" (1, p. 151).

[7] Încercarea, pertinentă, a cercetătorului P. Ursache de a înlătura dihotomia limitativă maioreasscă, în excelenta sa monografie *T. Maiorescu esteticianul. Studiu hermeneutic*, ni se pare plauzibilă (7, p. 116-133).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Poetul, ni se spune în continuare, nu ne zugrăveşte trandafirul, ci emoţia ce i-a produs şi aţâţă în noi aceeaşi emoţiune. *Esenţialul caracter al artei e doar emoţiunea*". (1, VI, p. 152, s.n. – I.P.).

Aidoma oponentului său junimist, Gherea dă o direcţie psihologicistă propoziţiilor de până acum, debitoare curentului intelectualist în estetică. Accentul cade de această dată pe sentiment, ca şi la Maiorescu, care identificase – paradoxal – ideea cu pasiunea şi sentimentul. Dar dacă mentorul junimist pornea de la vechii greci, ce „vedeau" ideile şi de la Schopenhauer, ce diferenţia ideea – arhetip de noţiune, Gherea urma psihologia vremii, în care se constata unitatea ideii şi afectului în dispoziţia creatoare. În *Logica sentimentelor* a celebrului, în epocă, Th. Ribot se afirmă că la origine raţiunea şi imaginea se confundă, ideea şi sentimentul sunt congenere în *predispoziţia sentimentală* (8, p. VIII). Anume la aceasta din urmă se referea Gherea, având în vedere că artistul nu percepe obiectul noţional, ci pasional, deci cu o judecată afectivă ce sintetizează idei sensibile, adevăr subiectiv, spre deosebire de cea logică la baza căreia se află noţiunile abstracte. Opoziţia idee – emoţie e astfel aparentă în procesul percepţiei artistice, emoţia rezultând din sensibilizarea ideii prin raportarea ei la lucruri mărginite, concret-senzoriale. Receptarea lor, în prima fază a contemplaţiei estetice, are loc la nivelul senzaţiei, sentimentului. E vorba aici de *ideea emoţională,* termen pentru care optase şi Maiorescu.

O explicaţie a trecerii, oarecum brutale, de la interesul pentru valorile intelectuale ori, în termeni hegelieni, „spirituale", la cele afective ale artei o oferă contextul în care o găsim plasată. Prilejul ce îl determină pe critic să mute accentele descinde din discuţiile în jurul conceptului de artă, care, apropiat de Hegel şi de neohegelieni de conceptul de filozofie până la a se confunda cu acesta, era sortit dispariţiei: „Mulţi văd în această evoluţie a cugetării pieirea poeziei şi a artelor în genere" (1, VI, p. 150). Deşi iniţial integrează şi el cunoaşterea artistică în planul superior al reflexiei ştiinţifice şi constată, în consens cu Taine, abstractizarea limbajului genuin al poeziei, Gherea nu împărtăşeşte elogiul funebru al filozofului german. Ieşirea din criză o vede în cultivarea emoţiilor, a substratului psihologic al invenţiei artistice. Este semnificativ că în cuprinsul lucrărilor sale, criticul, refractar la exagerările scientiste, dar şi sub înrâurirea lui J. M. Guyau, va pune polemic sentimentele şi pasiunile în centrul creaţiei artistice, acordându-le şi funcţii axiologice. Opţiunile sale oscilează, în căutarea echilibrului, între cele două direcţii fundamentale în estetică: filozofică şi psihologică. De aici şi caracterul eterogen, uneori contradictoriu al concepţiei sale literare şi critice, în care ideile izvorâte din pozitivism şi filozofia clasică sunt puse în proximitatea celor venind din direcţie opusă, antiscientistă şi antiraţionalistă.

În starea actuală a lucrurilor, afirmă în continuare criticul, este evidentă „o tendinţă către schimbarea caracterului artei, înlocuind formele frumoase prin idei şi forma corpului omenesc prin stări sufleteşti" (1, VI, p. 152). La fel, poezia exprimă „idei filozofice şi stări sufleteşti mai mult decât forme frumoase, natură, peisagiu" (1, VI, p. 152).

Acest simptom de refrigerare a sensibilităţii artistice atestă, dintr-o perspectivă anticipatoare, un prim pas în evoluţia liricii de la o poetică a plasticităţii, în fond clasicistă, la una a stărilor interioare, de la horaţianul *ut pictura*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poesis la principiul modernității *de la musique avant toute chose* al lui Verlaine. Prețuirea acestuia („în școala cea nouă franceză e un om foarte talentat, acesta e Verlaine" – 1, VII, p. 166), a prerafaeliților și parnasienilor, a simboliștilor cultivatori ai cuvântului și formei pure, deconspiră, și din această direcție, modernitatea criticului, atent la mutațiile mijloacelor expresive. Constatarea respectivă implică însă o altă distanțare de esteticianul german, care punea în dependență disoluția poeziei romantice de interesul ei exagerat pentru materialitatea exterioară a cuvântului, privită în sine și pentru sine[8].

Dar și în acest context este vizibil, la criticul nostru, decalajul între opțiunile teoretice, de regulă pertinente, și exercițiul critic concret care dovedește, în cazul aparte, o regretabilă cecitate. Astfel este înscrierea lui Eminescu, a cărui lirică, se știe, a privilegiat *viziunea* în raport cu *vederea*, în poetica „plasticității și formelor frumoase", iar a lui Vlahuță în categoria lirismului de pulsiuni sufletești orientate spre adâncimile afective ale ființei. Eroarea de clasificare a fost determinată, precum vom arăta în alt loc, și de considerarea izolată, în sine, a materiei de ordin afectiv a unei opere, pornindu-se de la postulatul lui H. Spencer că abundența emoțiilor și sentimentelor într-un volum cât mai mic ar condiționa, ele singure, valoarea.

Revenind în punctul *ab quo,* precizăm că Gherea, fidel credinței sale în sterilitatea exclusivismului de orice fel, se desolidarizează de tendința intelectualizării și scientizării abuzive, adoptând o perspectivă unificatoare: „Personal cred că arta viitorului va exprima și cele mai frumoase și armonice forme, și cele mai înalte idei filozofice, și cele mai adânci și mai variate stări sufletești" (1, VI, p. 152).

Experiența estetică producătoare fiind, în esență, „cugetare prin obiecte", în centrul ei se află, cu funcții formative și ordonatoare, ideea. Am constatat că Gherea avea în vedere, de fapt, ideea emoțională, denumită alteori emoție ori sentiment. În alte contexte, criticul revine la formulările inițiale, hegeliene în spiritul lor, circumscriind și originea ideilor sensibile – eul artistic. Astfel, caracterul ideal al reprezentării artistice, cu care Gherea a prevenit asimilarea vulgară a imaginii cu obiectul real, rezultă din transformarea acestuia din urmă conform *ideii* artistului. „Toată arta dar, susține criticul, ne depărtează într-un fel ori în altul de natură și e numai relativ naturală [...] Așa, de pildă, un sculptor mistic și simbolist din evul mediu ar face o statuă cu un piept imposibil de uscat, o față cum nu se vede niciodată în viața reală și această statuă *după ideea artistului,* va trebui să reprezinte ideea renunțării la bunurile lumești, ideea ascetismului" (1, VI, p. 404, s.n. – I.P.). Într-un mod identic judecă Taine în *Filosofia artei*[9] și, după cum a demonstrat D. D. Roșca, nu există contradicție de principiu între

[8] În arta romantică, „făcând abstracție de obiecte, mijloacele reprezentării artistice devin și ele scop pentru ele însele, încât dexteritatea subiectivă și aplicarea mijloacelor artistice sunt ridicate la rangul de subiect obiectiv al operelor de artă" (2, p. 608).

[9] „Am spus că opera de artă are drept scop manifestarea unui caracter esențial sau pregnant [...]. Pentru aceasta artistul își formează o idee despre caracterul respectiv și, după ideea lui, preschimbă obiectul real. Obiectul, astfel preschimbat, a devenit conform ideii, în alți termeni ideal. Astfel, lucrurile trec din real în ideal ..." (9, p. 315).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

judecata taineistă şi modul de gândire hegelian (10, p. 266-267). Am putea depista, la prima vedere, în opera lui Taine înţelegerea gheristă a artei ca o activitate de sensibilizare a unor idei, dacă criticul n-ar explicita-o. Într-un interviu acordat la 1894 declara următoarele: „Pentru mine unul tendinţa în artă e cam ceea ce estetica germană numea *ideea* în artă" (1, VI, p. 380). Relevantă pentru ascendenţa sa teoretică estetică hegeliană, declaraţia aduce un spor de limpezime şi în chestiunea nevralgică a tendenţionismului, pe care Gherea nu a tratat-o cu argumente extra-artistice. Devine clar, astfel, de ce o operă (al cărei obiect, precizează criticul, atinge relaţiile umane şi nu natura) n-ar putea exista fără tendinţă. Pentru că nici o operă nu este fără idee, ea semnificând, în context, acel nucleu structural, *entelehia* aristotelică ce acţionează cu necesitate în cadrul operei ca principiu organic de dezvoltare. Este ceea ce am numit mai sus materia artei; ideile sensibile apărând, în viziunea organicistă a criticului, ca „sângele cald şi hrănitor care nutreşte şi face vieţuitor organismul numit *artă*" (1, VI, p. 198), opuse, deci, ideii discursive a intenţionalităţii auctoriale.

Prin urmare *ideea* nu întruchipează, la materialistul Gherea, logosul universal, ea este văzută taineist, ca un Weltanschauung, ca „ideea artistului" sensibilizată în predispoziţia sentimentală. Aceste accepţii n-o înstrăinează însă de originea hegeliană. După cum a relevat D. D. Roşca, concepţia frumosului indică la Hegel ceea ce tinde să se împlinească, un scop nicicând realizabil în cadrul artei, care nu poate exprima Ideea în forma ei cea mai adecvată. Totuşi, conţinutul elaborat de artişti în operele lor participă la Idee în anumite grade. Cu cât conţinutul este mai general (manifestând esenţa), cu atât el participă la idee, astfel că „orice operă de artă veritabilă, exprimând «ideea artistului», exprimă ideea" (10, pp. 267-268).

Manifestarea *esenţei*, a unui conţinut important se produce prin purificarea realului: „Opera de artă, scrie Hegel, ne pune în faţa puterilor veşnice care acţionează în chip determinant în istorie făcând abstracţie de tot acest accesoriu al nemijlocitului prezent sensibil şi de aparenţele lui lipsite de consistenţă" (2, p. 15).

Pornind de la o premisă similară, Gherea examinează raportul artă–realitate, în particular categoria de „realism", ea oferindu-i, de asemenea, argumente întru respingerea naturalismului zolist. În studiul, edificator în problemele enunţate, *„Generaţia nouă" de Turgheniev* (1875), criticul distinge, pentru prima oară la noi, semnificaţiile celor două categorii (naturalism–realism) pe care le integrează încă în aceeaşi noţiune cuprinzătoare de „realism". Atât Turgheniev, cât şi „romancierii din şcoala lui Zola" sunt realişti, în sensul că redau realitatea, dar o fac în maniere radical opuse. În timp ce naturalismul (termen utilizat ulterior de critic cu sensul lui propriu), se concentrează asupra lucrurilor particulare, comune, irelevante şi insignifiante, cu preferinţă asupra aspectelor licenţioase ale acestora, realiştii de tip Turgheniev privilegiază subiecte de interes general, ce conţin „idealuri măreţe, idealuri omeneşti" (1, VI, p. 380). Astfel ei se deosebesc de scriitorul naturalist – care nu depăşeşte realitatea dată în senzaţii – prin „gustul estetic, gustul (idealul, n.n. – I.P.) frumosului". De asemenea şi dragostea este la romancierul rus „un simţământ mai cu seamă *ideal* (s.n. – I.P.), un simţământ

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

moral" (1, VI, p. 38). Iar întreaga lui creaţie constituie „o sinteză între idealismul romantic al lui V. Hugo şi realismul brutal al şcoalei lui Zola" (1, VI, p. 382). În fine, arta lui Turgheniev este un „realism *raţional*" (s. n. – I.P.), exprimând ca atare *esenţa, ideea* fenomenelor exterioare. Gândirea lui Gherea se apropie încă o dată de cea a hegelianului Taine, pentru care idealul nu era altceva decât realul purificat. Să citâm şi argumentul îndreptat de criticul francez împotriva lui Balzac: „Naturalistului îi lipseşte *idealul*; cu atât mai mult îi lipseşte lui Balzac naturalistul" (11, p. 155).

Viaţa fiind în reflecţiile lui Gherea obiectul exclusiv şi total al artei, ea intră în sfera acesteia în forme esenţializate, în tipuri caracteristice întrunind în sine individualul şi ceea ce este semnificativ pentru realitate. Tipizarea, concepută hegelian, îi serveşte criticului la combaterea realismului „imanentist", precum şi pentru a susţine superioritatea artei faţă de natură. Operele artei, spre deosebire de cele naturale, sunt marcate de lucrarea spiritului, ele selelctează din multitudinea obiectelor şi a trăsăturilor lor doar pe cele „caracteristice, înlăturând pe cele mai puţin caracteristice şi indiferente" (1, VI, p. 276).

În literatură, personajele întruchipează concret-universalul în sine, tipul, idealul. Dar la Gherea noţiunea de tip nu încadrează sensurile pe care i le-a dat Hegel, ci pe cele ale „tipului social" pe care nu-l vom analiza aici. Interesează însă filiaţia ideilor, şi în această privinţă este edificatoare insistenţa cu care criticul relevă valoarea *amănuntelor semnificative*. În viziunea lui, literatura realistă trebuie să creeze „oameni vii", cu semnele lor „caracteristice, individuale şi de clasă" (1, V, p. 407), acţionând ca în viaţa reală. Când condiţia nu este îndeplinită, se nasc „persoane moarte", „păpuşi" incapabile de a sugera oarecare sentimente. În studiul despre Turgheniev, criticul previne că eroii acestuia nu sunt doar fiinţe „ideale, închipuiri făcute pe calup şi cu gând tendenţios", „tipurile lui Turgheniev sunt tipuri vii". Se conturează încă o dată, din acest citat, identitatea ideii abstracte cu tendinţa neacoperită, ori, cu un termen pe care îl va introduce mai târziu, cu teza. Să ne reamintim, în ordinea celor spuse, că imaginea operei ca organism existând datorită unităţii vii a amănuntelor cu raţionamentul interior o foloseşte Hegel pe întreg parcursul *Prelegerilor de estetică*.

Cunoaşterea acestora l-a determinat pe critic să descrie mimesisul ca o interacţiune dialectică a subiectului cu obiectul care, în procesul creaţiei, îşi pierd semnele ce le separă. Dacă naturaliştii, în aspiraţia lor spre ştiinţificitate, îşi propuneau să fie obiectivi până la anularea subiectivităţii în modalităţile estetice de expresie, Gherea nu vedea o contradicţie între imitaţie şi expresie, între adevăr şi sentiment. Dimpotrivă, ponderea cât mai sensibilă a subiectivităţii, care valorizează lumea participativ, conform viziunii proprii, a „idealului", asigură, după dânsul, obiectivitatea în artă, identificată, precum am văzut, cu reflectarea esenţei, a unor legităţi ale existenţei social-istorice. Pentru Hegel o copiere fidelă a realităţii este numai „obiectivitate exterioară", cea adecvată fiind redarea esenţei prin „curăţirea" „cotidianului" (2, p. 294). Altfel zis, în formulă taineiană, manifestarea unor „caractere notabile" ale lucrurilor.

În acelaşi timp, criticul român surprinde şi elementul consubstanţial: „obiectivarea subiectivităţii" (Hegel), ceea ce Maiorescu a numit cu o expresie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de lungă carieră, „impersonalitatea artistului". Deşi n-a stăruit, din raţiunile polemice binecunoscute, asupra momentului contopirii subiectului cu viaţa obiectului (echivalentă, pentru Hegel, cu însăşi originalitatea – 2, p. 296) criticul l-a exprimat în termeni proprii: „zugrăvirea frumuseţii naturii cere un simţământ şi o admiraţie *dezinteresată* pentru ea" (s.n. – I.P.). (Corelaţia subiectiv – obiectiv în viziunea lui Gherea, privită sub alt unghi, a fost discutată pertinent de cercetătoarea A. Iliescu (12).

Arta fiind, după Gherea, expresia sensibilă a ideii emoţionale[10], frumosul se constituie din gradul de solidaritate a celor doi factori. Fondul şi forma operei de artă sunt, în opinia lui, concepte corelative între care există un echilibru funcţional. O formă nu poate apărea fără conţinut, iar orice conţinut se răsfrânge într-o formă. Despărţirea lor este realizabilă „numai în abstracţie", în realitatea artei „e imposibilă forma fără fond şi fondul fără formă" (1, VII, p. 335). Tentativele de separare au dus, menţionează criticul, la teoria formaliştilor despre primatul formei şi caracterul accidental al conţinutului ideatic. Adversarii acestei concepţii comiteau o altă eroare, acordând prioritate exclusivă constituenţilor formali. De fapt, ambele elemente se află într-o osmoză ireductibilă, „frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei şi a fondului" (1, VII, p. 335).

Aşadar cunoaşterea „organologiei" hegeliene[11] i-a fost profitabilă criticului şi din acest punct de vedere, ajutându-i să perceapă structura unitară, indisolubilă a organismului artistic, tot indecompozabil, cu un înalt grad de articulare a părţilor componente, în care, desigur, valorile formale şi cele ale fondului nu pot fi izolate decât convenţional.

Sub acelaşi regim de gândire Gherea evoluează şi atunci când atribuie fondului prevalenţă ontologică faţă de formă. Genialitatea lui Eminescu, bunăoară, constă într-o mare măsură în crearea unor forme perfecte, dar ele îşi datorează existenţa, în ultimă instanţă, conţinutului de idei. De asemenea, o poezie reuşită a lui Shelley, *Laon and Sythna*, s-ar desfiinţa o dată cu dispariţia idealurilor ei sociale şi umanitare. Mai mult decât atât, fondul este investit cu prerogative axiologice. Ierarhia valorilor artistice Gherea o elaborează în funcţie de principiul ce reclamă ca artistul să facă vizibile calităţi importante ale obiectelor ori, în expresii pe care le-a utilizat curent, „idei, idealuri înalte".

Este ştiut că într-un mod identic proceda Hegel, când îşi întemeiase concepţia unei ierarhii a valorilor artistice pe *conţinutul* operelor de artă. În viziunea filosofului, importanţa operei nu rezidă în execuţie, ci în valoarea intrinsecă a obiectului reprezentat. De aceea, între două opere *posedând aceeaşi perfecţiune formală*, pe o treaptă de frumuseţe superioară va sta aceea care va înfăţişa subiecte binefăcătoare, morale, interese mari ale umanităţii[12].

[10] „Ca un sentiment exprimat prin artă să devină epic, el trebuie să capete proporţii mari, dar şi în aceste proporţii el trebuie să rămână tot concret, plastic" (1, VII, p. 254).

[11] Pentru o mai bună înţelegere a celor ce urmează amintim că, după Hegel, conţinutul şi forma lui imanentă trebuie să-şi păstreze, unul faţă de altul, „aparenţa libertăţii şi a independenţei" (2, p. 122).

[12] Un exemplu din multe altele: „Există însă fără îndoială subiecte mai înalte, mai ideale pentru artă decât este reprezentarea veseliei şi a vredniciei mic burgheze"; „destinaţia artei este şi ea aceea de a găsi expresia artistică adecvată a spiritului unui popor" (2, pp. 177; 612).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ne-am referit la acest aspect în compartimentul despre înrâurirea lui Taine, care se exprima şi el în termeni hegelieni: „O operă exprimând un caracter binefăcător e superioară unei opere exprimând un caracter răufăcător" (9, p. 355), inerenţa perfecţiunii artistice fiind şi ea menţionată. Evident, în acest caz nu poate fi exclusă o înrâurire dublă asupra criticului român. Cunoaşterea originii acesteia este însă instructivă, ferindu-ne, bunăoară, să considerăm, cum au făcut-o P. P. Negulescu şi, parţial, I. Vitner (13, p. 430), că P. Proudhon l-ar fi inspirat pe Gherea să afirme primordialitatea ideii faţă de mijloacele de exprimare.

Coordonatele teoretice menţionate, de certă ascendenţă hegeliană, ar explica dezinteresul criticului pentru studiul specific al formei artistice, analiza „condiţiilor formale" ocupând un singur loc, ultimul, din chestionarul său critic. Ca să facem o paralelă, nu altfel a procedat Taine în *Filosofia artei*. Teoria formei-vehicul a avut o largă răspândire printre neohegelieni, dar şi în tratatele de psihologie ale timpului în care cuvântul era considerat suport pentru pasiune. Această înţelegere, întărită şi de lectura lui J. M. Guyau, îl va determina pe critic să prefere lucrărilor de geniu, dar cu „fond slab", pe cele care ar fi înglobat, după dânsul, un conţinut progresist umanitar. Este tipică în acest sens judecata aspră aplicată lui Rubens (preluată *in corpore* de la Taine) ori, pe teren naţional, unor poezii patriotice semnate de V. Alecsandri.

Mai mult decât o abordare extrinsecă, inoperantă a fenomenului artistic, perspectiva gheristă relevă disjuncţii cu temeiurile gândirii hegeliene. „Aparenta" libertate şi independenţă a conceptului faţă de figura exterioară este supralicitată nedialectic de critic în exerciţiul analitic. Semnificaţiile sociale ale poeziei eminesciene sunt tratate, bunăoară, în afara funcţiilor lor poetice, de asemenea şi stratul de idei al romanului dostoievskian *Crimă şi pedeapsă*, considerat deficitar în raport cu forma perfectă ce-l încorporează. Acestea sunt, totuşi, carenţe izolate în opera criticului; specifice, de altfel, întregii critici „ştiinţifice", care reduce corespondentul expresiv al stării poetice la o sumă de procedee stilistice, la învelişul lexical al poeziei. Interesul unei astfel de critici se concentra predilect asupra relaţiilor operei cu ambianţa culturală, preocupată fiind să decanteze în discursul analitic nişte universalii conceptuale, de felul „spiritului unui popor" a lui Taine.

Dar în flagrantă opoziţie cu sistemul estetic căruia îi datorează unele principii directoare se situează criticul atunci când postulează, referitor la artă, o precaritate a valorilor de fond: „forma e mai rezistentă ca fondul, *forma supravieţuieşte fondului*" (1, VII, p. 263). Această idee atât de specific maioresciană o fundamentase Herbart, de aceea ea apare paradoxală la un critic retractil faţă de hipersensibilitatea stilistică a poeţilor. Încă o dată devine evident caracterul neunitar, am spune pluralist, al concepţiei gheriste, însumând sintetic diverse principii şi metode în scopul expres de a constitui o „filozofie ştiinţifică" a artei. Oricum, este notabil că ideea a fost legitimată în modernitate, ea circulând mai ales printre esteticienii care văd în opera de artă o formă închisă obţinută prin integrarea varietăţii. „Ce este etern în artă? se întreabă T. Vianu. Desigur forma ei, pentru că numai ea răspunde unei condiţii nezdruncinate" (14, p. 88).

Cu toate acestea, precum am arătat în altă parte, remarca gheristă nu comportă repercusiuni în planul metodologic al criticii sale, ale cărei criterii erau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ridicate, de regulă, pe conţinutul operelor. Aceasta însă în modul practicat de Hegel şi Taine, în care perfecţiunea artistică e cuprinsă implicit, ca punct de pornire inalienabil. Şi este simptomatic că Gherea, în spiritul „estopsihologiei" lui E. Hennequin, preconiza că „critica ştiinţifică" are ca obiect privilegiat capodoperele validate în judecăţile transistorice. Deşi era de acord cu Taine că arta antică şi renascentistă se pretează înţelegerii doar unui receptor cu o formaţie artistică solidă, astfel încât ele rămân „nişte frumuseţi artistice nepieritoare" incapabile să producă impresii adânci asupra receptorilor, criticul propunea pentru traducerea în română exclusiv scriitori de geniu: Balzac, Flaubert, Daudet, Tolstoi, Dostoievski, Eliot etc., ale căror opere exteriorizează sentimente general-umane, unicele care pot asigura perenitatea artei.

Lacunele de apreciere supralicitate de oponenţii şi detractorii săi, cum ar fi creditul făcut unei drame mediocre, *Ştefan Hudici*, ori comparaţiile nefericite între Eminescu şi Vlahuţă, izvorâte uneori din interese *pro domo*[13], nu dau tonul criticii lui Gherea. Interesul pe care el îl acordă valabilităţii estetice se exteriorizează nu numai în selectarea obiectelor pentru critică, dar şi la nivelul reflexiei teoretice.

În fine, disjuncţiile semnalate nu înlătură raporturile multiple, de adâncime care apropie gândirea criticului de estetica lui Hegel. În primul rând teoria artei ca formă de cunoaştere ce se apropie, astfel, de ştiinţă; importanţa tipizării, rolul axiologic al conţinutului – toate alcătuind elemente matriciale, paradigmatice în concepţia estetică profesată de Gherea.

BIBLIOGRAFIE

1. Dobrogeanu-Gherea, C., *Opere complete*, I-VIII, Bucureşti, 1976-1983.
2. Hegel G. W. Fr., *Prelegeri de estetică*, I, traducere de D. D. Roşca, Bucureşti, 1966.
3. Guyau J. – M., *L'art au point de vue sociologique*, Paris, 1926.
4. Belinski, V. G., *Izbrannîe esteticeskie raboti*, I, M., 1986.
5. Dobroliubov, U. A., *Izbrannoe*, M., 1986.
6. Voronski, A., *Izbrannîe stati o literature*, M., 1982.
7. Ursache P., *T. Maiorescu esteticianul*, Studiu hermeneutic, Iaşi, 1987.
8. Ribot Th., *La logique des sentiments*, deuxième édition, Paris, 1907.
9. Taine H., *Filosofia artei*, Bucureşti, 1973.
10. Roşca D. D., *Influenţa lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoaşterii şi al artei*, Bucureşti, 1968.
11. Taine H., *Studii literare*, I, Bucureşti, 1983.
12. Iliescu Adriana, *Reviste literare la sfârşitul sec. al XIX-lea*, Bucureşti, 1972.
13. Vitner I., *Literatura în publicaţiile socialiste şi muncitoreşti* (1880-1900), Bucureşti, 1966.
14. Vianu T., *Opere*, VII, Bucureşti.
15. Gilbert K. E., Kuhn H., *Istoria esteticii*, Bucureşti, 1972.

[13] Raţiuni partizane l-au făcut şi pe Maiorescu să-i plaseze pe minorii S. Bodnărescu şi M. Cugler în imediata vecinătate cu Eminescu. În această ordine de idei este semnificativ că epitetul „genial" Gherea îl asociază, cu referire la scriitorii români, numai de numele eminescian.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AVATARURILE SONETISTULUI

Adrian Voica

Aparent bizar, gestul de a-şi comanda propriul bust de piatră pe care, văzându-l în fiecare dimineaţă în grădina din faţa casei, să-l poată saluta înălţându-şi surâzător pălăria, este revelator pentru psihologia lui Victor Eftimiu. Scriitor extrem de prolific, a cărui operă însumează circa 140 de volume, el s-a manifestat cu uimitoare uşurinţă – pe care a negat-o cu înverşunare, chiar împotriva evidenţei – în cele mai diverse genuri şi specii literare. A fost rând pe rând sau concomitent poet, dramaturg, prozator, eseist, cronicar dramatic şi memorialist, impresionând prin diversitatea preocupărilor, a căror proiecţie literară este încă insuficient cercetată.

Devenit celebru la numai 22 de ani, o dată cu reprezentarea poemului dramatic *Înşir-te, mărgărite,* Victor Eftimiu a cunoscut numeroase trumfuri literare, al căror ecou însă posteritatea nu-l mai distinge decât foarte vag.

Aşa cum era de aşteptat, *sonetele* sale impresionează în primul rând prin cantitate. Dacă Shakespeare a scris 154, iar Eminescu a publicat în timpul vieţii numai 6, el îi întrece – în privinţa numărului – pe toţi marii sonetişti ai lumii la un loc. Mărturisirea aceasta, conţinută în sonetul *Am scris atâtea!...*, este evidentă pentru orgoliul poetului, care tinde spre un ţel reţinut mai degrabă de statistică decât de istoria valorilor literare: „Încep să cred [...] / Că voi ajunge să încalec mia / Şi sonetiştilor să bat recordul. // Ronsard, Petrarca, Dante, Heredia / Şi Will Roşcatul, genului milordul, / Toţi la un loc n-au scris cât monocordul / Bucureştean ce-şi cântă rapsodia." Nu este de mirare aşadar că în seria de *Opere* ce i s-a consacrat începând din anul 1969, volumul 8, însumând peste 700 de pagini, cuprinde în exclusivitate sonete.

Ceea ce frapează la o primă lectură este diversitatea lor tematică, în concordanţă cu amplitudinea unei viziuni poetice remarcabile. Criteriile de clasificare nu sunt totuşi rigide, permiţând diverse nuanţări, aşa cum se întâmplă, de pildă, cu sonetul descriptiv. Dacă însuşi titlul unor poezii indică tema tratată: *Nilul, Toamna pe Dunăre, Bosfor, Istanbul, Balbek, Etna, Vezuviu* etc., în altele această precizie lipseşte, cum ar fi unele sonete dedicate Eladei şi Parisului, constituindu-se în cicluri separate. Anotimpurile nu puteau lipsi din această categorie, mai ales datorită luminii diferite (văzute pictural) în care se scaldă peisajul: *Aprilie, Cireşii ning zăpada primăverii, Iunie ploios, Cuptor, Toamna, Peisaj de iarnă, Viscol* etc. Epuizarea elementelor terestre îl determină să pună întrebări poetice cosmosului, realizând astfel un ciclu întreg.

Istoria constituie de asemenea subiect de inspiraţie, fie că Victor Eftimiu se referă la cea provenind din spaţiul autohton (*Voievodul, Iancu Jianu, Doi*

RITL, XLII, 1994, nr. 3, p. 361-365, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

haiduci, Călugărenii etc.), fie că aceasta îşi mută graniţele temporale şi spaţiale: *Sarcofagii, Roma, Iuliu Cezar, Arabii, Frumoasa din Epir* etc.

Sonetele erotice – dintre care multe sunt dedicate Agespinei Macri – şi numeroasele sale arte poetice vin să adauge noi valenţe evantaiului tematic extrem de bogat al acestei poezii cu formă fixă.

Pe linia parnasianului Mihai Codreanu, Victor Eftimiu manifestă interes pentru cultura greco-latină: *Elada, Pallas-Atena, Partenonul, Când Fidias...*, *Eram actor în trupa lui Pilade...* etc. Dar el are în vedere şi alte epoci de înflorire a culturii (*Renaşterea*), scriind de asemenea despre descoperirile arheologice efectuate având ca punct de plecare scrierile homerice (*Schliemann*). Titlurile sugerează destul de fidel tema tratată, de obicei în versuri lipsite de tropi, dar care au rolul de a pune în evidenţă *rimele rare* – preocuparea de căpetenie a autorului.

Dacă în scenele transpuse pe tărâmul legendei Victor Eftimiu se dovedeşte tributar lui Mihai Codreanu, el este adesea original în creionarea viguroasă a unor tablouri autohtone, în care balcanismul imprimă versurilor sale o coloratură aparte. Un ciclu întreg, cuprinzând peste 50 de sonete – materie suficientă pentru a forma substanţa unui volumaş – se intitulează *Bucureştii de altădată*. Menţionarea câtorva titluri ne edifică asupra peisajului pitoresc şi divers ce reţine atenţia poetului: *Pe Calea Moşilor, Italianul ce vindea bricege...*, *Iarmaroc, Omul-orchestră, La târgul Moşilor, Ţiganca cu ghiocul, Baba Constandina, Cel din urmă cavaler, Curtenii, Cel din urmă zaiafet, Străzi bucureştene* etc. Aşadar, Victor Eftimiu surprinde o lume pestriţă, viu colorată, fiind uneori destul de aproape de viziunea lui I. L. Caragiale. Dar el nu-l uită nici pe Anton Pann, mai ales când evocă, uşor amuzat, o lume revolută, grăbită să populeze grădinile de vară şi la care râsul şi plânsul se declanşează cu egală uşurinţă. Într-un asemenea context este menţionat *Cilibi Moise*, figură legendară a Bucureştilor de odinioară: „Cu Zelig Şor la câte-un colţ de masă, / Râdeau de-o snoavă de la Pann rămasă / Şi dintr-o dată începeau să plângă". Procedeul *acumulărilor*, întâlnit în sonetul *Sandu Blegea Bănăţeanu*, este preluat de la Caragiale, tema fiind şi ea comună: „Moşii": „Ce chiote, ce răgnete păgâne! / Copii cu plesnitori, ursari, paiaţe, / Lăute, surle, măcăit de raţe, / Îmblânzitori de şerpi, harapi, cadâne, // Ţigănci cu salbe şi ţigani cu laţe, / Dănciucii, vrăjitoarele bătrâne, / Şi precupeţi cu roşcove şi grâne, / Cucoane, slujnice, soldaţi şi ţaţe // Se grămădesc la o menajerie..." Blegea, învingându-l pe „neamţ" – socotit „cel mai tare om din lume" -, revine în sonetul imediat următor, în care, încă din titlu, Victor Eftimiu deconspiră sursa inspiraţiei sale: *Vlad Delamarina*.

Împrumuturi diverse, unele insuficient asimilate, merg de la influenţa tematică până la utilizarea procedeelor stilistice. În *Apele Veneţiei*, de pildă, contrastul trecut-prezent este pus în lumină ca în binecunoscutul sonet eminescian, dar fără dramatismul pe care-l implică imaginea cetăţii moarte: „Demult, în freamăt vesel de mandole / Roiau arlechinade, farandole, / Şi măşti de carnaval şi saturnale. // Acum, un vânt din larg purtând fantasme, / Luptând din greu cu grelele miasme, / Împinge hoitul mării pe canale."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Uşurinţa cu care Victor Eftimiu îşi însuşeşte tehnica şi procedeele altora este mai degrabă defect decât calitate. Iată-l pe G. Topîrceanu, deşi de această dată nu *cioara*, ci *luna* devine obiectul investigaţiei poetice. Dar concentrarea imaginilor menite să definească aceeaşi realitate, ca şi unele cuvinte îl amintesc pe autorul *Migdalelor amare*: „Cămin de jar sau inimă de aur, / Tipsie dintr-un indian tezaur, / Purtând în cerc o pasăre barocă. //Sinistră cucuvea incandescentă, / În fantasmagoria ei dementă, / M-ameninţă acum cu dinţi de foc㓠(*Lună plină*).

Uneori, în căutarea unor rime rare, Victor Eftimiu face abstracţie de faptul că ele apăruseră deja în opera altui poet. Astfel, rima „Nemeea / femeea" din *Hercule* aminteşte sonorităţile preferate cândva de Mihai Codreanu în sonetul *Răzbunare* din volumul *Turnul de fildeş* (1929). Dar şi ideea, *aflată la ambii poeţi în terţine,* este exprimată asemănător. Strofa din *Răzbunare*: „Aşa pe-nvingătorul din Nemeia / S-a răzbunat un alt felin: Femeia.../ Şi l-a ţinut sub jug pân' l-a răpus" devine în *Hercule*: „Dar cel ce-nvinse leul din Nemeea / Căzu şi el: l-a biruit femeea, / Cu părul-i lung l-a-nlănţuit Omfala."

Totuşi, dacă avem în vedere complexitatea preocupărilor sale şi câmpul lor de manifestare, extrem de larg, vom găsi cel puţin o explicaţie pentru aceste numeroase aluviuni spirituale. Versurile: „M-au biciuit prea multe uragane, / Extaze şi mânii olimpiene" din sonetul *E ora harpelor eoliene*... caracterizează destul de exact un spirit proteic prin excelenţă, care visează construcţii grandioase şi durabile.

Versul: „În artă, forma e suprema lege" – reţinut şi ca titlu al sonetului respectiv – este, de fapt, o profesiune de credinţă. Când se referă la „formă", Victor Eftimiu are în vedere, în primul rând, importanţa *rimei,* care poate declanşa actul cugetării poetice: „În urmărirea unei rime rare / Se-ntraripează însăşi cugetarea".

Căutând cu obstinaţie rima rară, Victor Eftimiu n-o găseşte totdeauna, cum s-ar crede, în timpul actului creator. Ea poate să apară spontan, înaintea declanşării acestui proces. Ceea ce urmează, de fapt, este edificarea sonetului plecându-se de la existenţa unei *rime rare*. Un nume propriu (de obicei de rezonanţă străină) este pus să rimeze cu un adjectiv sau substantiv comun: „Hércul / cercul", „deschise / Anchise", „burgunde / Cunigunde", „Dante / sicofante", „fala / Omfala", „Manghelinole / anatole", „Palmira / lira" etc.

Alteori în rimă apare şi un verb – determinând adesea o *rimă compusă* –, dar numele propriu se menţine: „Afrodita / sădit-a", „Beatrisa / deschis-a", „Rosalindă / colindă" etc.

Mult mai rar, printre perechile sale ritmice apar pronumele şi adverbele. În cele mai multe cazuri însă, rimele sincategoriale sunt preferate celor heterocategoriale. Criteriul după care sunt alese depinde exclusiv de *impactul* produs asupra lectorului: atenţia acestuia nu se mai îndreaptă asupra ideii, ci se reduce la surpriza provocată de prezenţa lor: „mandragore / aurore", „magnificenţa / insolenţa" etc.

Într-o măsură mult mai mare decât alte structuri lirice, sonetul este considerat apt să transmită amănunte privind biografia sa fizică şi spirituală. Orgolios, Victor Eftimiu remarcă în *Maestrul*: „În fiecare an o nouă carte, / O dramă-ntâmpinată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu elogii.../ L-au comentat esteţii, filologii, / De la-nceput îl proiectau departe". Aceeaşi atitudine se regăseşte în *Bilanţ literar*, cu menţiunea că absenţa oricărui trop văduveşte strofa de orice undă lirică: „Am scris şaizeci de mii de versuri, poate: / Balade, tragedii, poveşti, sonete, / Satire, madrigaluri şi cuplete / În rimele şi ritmurile toate".

Definiţiile poetice date sonetului sunt numeroase. El este deopotrivă „Invenţie absurdă şi sublimă" şi „Geometrie strictă laolaltă / Cu poezia pură şi înaltă" (*Sonetistul*). Dar artele sale poetice reliefează o concepţie particulară despre rimă. Creatorul liric este astfel sfătuit: „... să nu pui rime slabe – / Cizelator, alege-le nababe", îndepărtându-se de modelul eminescian, în care rimele, în afară de funcţia lor prozodică şi informaţională, aveau şi una estetică, dar fără ca acestea să iasă ostentativ în relief. Totuşi, în terţetul final din *Sonetul este-un leu*... – căruia îi aparţin şi versurile deja citate – se insistă asupra travaliului poetic, nedezminţit de nici un artizan al acestei poezii cu formă fixă: „Şi-oricât de grea ar fi această normă / Şi-oricât de greu ar fi deznodământu-i, / Să nu se vadă munca ta enormă". Sonetul este menit să fecundeze sensibilitatea posterităţii, aşa cum seminţele de crin găsite în pumnul strâns al unei mumii au rodit după milenii: „Străin de azi, de nume, de renume, / Menindu-l fecundărilor postume, / Închid acest sonet pentru milenii" (*Crinii prinţului Kapteh*).

„Răceala" parnasiană, ilustrată convingător în poezia românească de Mihai Codreanu, provenind mai ales dintr-o anumită atitudine faţă de fantezie, este reluată de Victor Eftimiu: „Retează-i fanteziei din aripă: / Prin gratii vei privi-o mult mai bine" (*Cum apele*...). Tot parnasiană este şi comparaţia dintre sonetist şi cioplitorul în marmură: „În fiecare bloc de piatră zace / O formă omenească, o figură. / Artistul, curăţindu-o de zgură, / Statuie vie marmura preface" (*Joc de rime*).

Preocuparea pentru rima rară – prima calitate a soentistului artizan – este o idee ce revine obsesiv. O întâlnim, printre altele, în *1001 de nopţi*: „Meşteşugind catrene cumpătate / În rime cât mai noi, mai căutate, / Mi-am păstorit a ritmurilor turmă".

Evident, poetul exagerează, deoarece „turma ritmurilor" este destul de săracă. Un singur sonet, *Vedenie*, este scris în ritm trohaic, celelalte având – cum e şi firesc în cazul acestei poezii cu formă fixă – ritm iambic. Pe linia lui Eminescu, dar şi a lui Mihai Codreanu din *Statui*, Victor Eftimiu foloseşte endecasilabul având, în catrene, schema ritmică *abba/baab*. În terţete, schema cea mai frecvent utilizată este *ccd/eed*, însă şi alte combinaţii sunt posibile. Semnalăm, de asemenea, prezenţa alexandrinului românesc, fie singur, fie în alternanţă cu varianta lui catalectică (14/13 silabe). Dar şi numărul acestora este redus, apărând doar în şase sonete: *Noapte subterană, Martirii, Mecca, De-ai fi venit, iubito..., Să nu te miri...* şi *Tu porţi în ochi lumină*.

Dar ceea ce poate fi considerat o contribuţie remarcabilă în practica poetică este încercarea de a da viaţă unei structuri hibride, altoind rondelul pe trunchiul bătrân al sonetului. Cele două catrene şi două terţete, specifice sonetului, sunt păstrate, ca şi schema ritmică *abba/baab/ /ccd/eed*. Numai că versurile 1 şi 2 din primul catren ocupă în strofa următoare, conform cerinţelor ştiute ale rondelului,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poziţiile 3 şi 4. Iar în finalul noii forme poetice este reluat primul său vers, întocmai ca în rondel.

Transcriind în întregime sonetul-rondel *Şase sute,* atragem atenţia asupra rimelor, care nu mai sunt „căutate", deoarece efortul creator al poetului vizează acum un alt aspect al construcţiei lirice: „Voi scrie de-azi sonetele-rondele, / Să-mi cruţ lectorul de monotonie. / Puţin lirism, puţină ironie, / Să fie pentru cei ce vin, modele./ / Primesc această nouă tiranie / Ca un surâs bălai printre perdele. / Voi scrie de-azi sonetele-rondele, / Să-mi cruţ lectorul de monotonie. / / Al şase sutelea e cel de faţă.../ Neîndoielnic, muza mă răsfaţă / Şi cititoarele îmi sunt fidele. / / Fiind, la rându-mi, om de omenie: / Să-mi cruţ lectorul de monotonie / Voi scrie de-azi sonetele-rondele". Structuri asemănătoare se întâlnesc în *Poetul este-o liră pentacordă...* şi *Îmi pare rău de fiecare clipă...* – ceea ce constituie o dovadă a rafinamentului prozodic la care ajunsese Victor Eftimiu în ultima perioadă a creaţiei sale.

Caracterizate printr-o „formă simplă, clară, precisă – o moştenire de la clasici" – cum însuşi mărturiseşte în prefaţa volumului *Oda Limbei române* din 1957, versurile sale au ca scop rostirea cât mai pură în frumoasa limbă românească. Scrisul devine astfel o preocupare cu virtuţi aproape sacerdotale. Este ideea care stă la baza sonetului *Închinare lui Antim Ivireanu* şi care se poate aplica întregii poezii a lui Victor Eftimiu: „Nu ştiu în veac răsplata ce-am s-o capăt, / Dar voi sluji cucernic, pân' la capăt, / Înalta Doamnă, limba românească".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Review
of Literary History and Theory

Year XLII No. 3 July-September 1994

CONTENTS

CARAGIALIANA

DAN C. MIHĂILESCU, The Fascination and the Comedy of Power 267

CENTENARY GIB. I. MIHĂESCU

AL. SĂNDULESCU, The World and the Interior World of the Work 275

POETICS

ALEXANDRU CIORĂNESCU, The Forced Discourse (III) 285

ADRIAN MARINO, Literary Specificity (II) 295

THOMAS DOCHERTY, Postmodern Characterization: an Ethics of Alterity (transl. by Elena Bortă) 307

REEVALUATIONS

AUREL SASU, C. Fântâneru. A Journey to Hell 319

MEDIEVAL TREASURY

CĂTĂLINA VELCULESCU, Again on the *Parallel Chronicle* and *Cantacuzino's Chronicle* 327

DOCUMENTARY CONTRIBUTIONS

VASILE CIOCANU, The Russo family in Bassarabia 337

EDITIONS REVIEWS

IRINA MAVRODIN, Eugène Ionesco, *The Victims of Duty*, Dramas, Vol. I 347

GLOSSES

ION PLĂMĂDEALĂ, Hegel's Influence on C. Dobrogeanu-Gherea's Criticism 351

ADRIAN VOICA, The Avatars of the Sonneteer 361

RITL, XLII, 1994, nos. 3, p. 265-367, Bucharest

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ

Anul XLII, 1994, nr. 3 (iulie–septembrie)

ISSN 0034-8392

În numărul viitor:

- Studii şi eseuri de ALEXANDRU CIORĂNESCU, MIHAI CIMPOI, BARBU CIOCULESCU, THOMAS DOCHERTY, IRINA MAVRODIN, DAN C. MIHĂILESCU, FLORIN MIHĂILESCU, AL. SĂNDULESCU

Lei 400

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro